

Wiebke von Bernstorff, Toni Tholen, Burkhard Moennighoff
(Hrsg.)

Literatur und die anderen Künste

Wiebke von Bernstorff

Toni Tholen

Burkhard Moennighoff

(Hrsg.)

Literatur und die anderen Künste

Hildesheimer Universitätschriften; 30

Impressum

Verlag	Universitätsverlag Hildesheim
Vertrieb	Universitätsverlag Hildesheim Marienburger Platz 22 31141 Hildesheim verlag@uni-hildesheim.de
Druck	Druckhaus Lühmann Marktstr. 2-3 31167 Bockenem
Gestaltung	Verena Hirschberger
ISSN	1433-5999
ISBN-10	3-934105-45-9
ISBN-13	978-3-934105-45-4

Hildesheim 2014

ISBN (Open Access)	978-3-934105-60-7
ISBN-A (Open Access)	10.978.3934105/607

www.uni-hildesheim.de/bibliothek/universitaetsverlag
verlag@uni-hildesheim.de

Inhalt

Vorwort	5
---------------	---

Romana Weiershausen

Lessing und die Skulptur: <i>Laokoon</i> . Wirkungsästhetik der Künste und der geheime Triumph des Dramas (<i>Miß Sara Sampson, Emilia Galotti</i>)	8
---	---

Hanns-Josef Ortheil

Robert Schumanns poetische Welten	31
---	----

Toni Tholen

Die Vielfalt ästhetischen Erlebens. Zu W.H. Wackenroders <i>Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders</i>	51
---	----

Christian Schärf

Frühstück im Grünen. Moderne Kunst und das Schöne	72
---	----

Stefani Brusberg-Kiermeier

Sterben für die Kunst: Oscar Wilde und sein <i>The Picture of Dorian Gray</i>	93
--	----

Rahel Ziethen

„Das Lied der Schwermuth“ Oder: Ist es „schlimm“, nicht über Sprache nachzudenken? Zur Aktualität der Sprachkritik Friedrich Nietzsches	108
---	-----

Burkhard Moennighoff

„Vermählung mit dem Wort“. Zur Darstellung von Musik in Thomas Manns <i>Doktor Faustus</i>	142
---	-----

Volker Pietsch

Die dunkle Seite der Literatur.

Schriftsteller und verbotene Bücher im Film 162

Wiebke von Bernstorff

Elfriede Jelineks musikalische Poetik 190

Irene Pieper

Visualität und Lyrik: Verse als Bilder sehen,

mit Versen Bilder sehen 224

Martin Sonntag

„Pro Bono – Contra Malum“

Über die Entstehung und das Wirken

der Neuen Frankfurter Schule 250

Autorinnen und Autoren 271

Vorwort

Die Ringvorlesung des Wintersemesters 2013/14 *Literatur und die anderen Künste* widmete sich dem Verhältnis der Schönen Künste zueinander in seiner ganzen Vielfältigkeit. In der nun vorliegenden veröffentlichten Form führt sie als Lesereise zugleich auf ein weites Feld und zu den materialen Grundlagen der Schönen Künste. Was macht die Literatur zur Literatur im Gegensatz zur bildenden Kunst und was macht diese zu bildender Kunst im Gegensatz zur Musik oder zum Film? Und was passiert, wenn die verschiedenen Materialien zusammenkommen, voneinander abgucken, Mimikry betreiben, eine langfristige Verbindung eingehen oder im ständigen Kampf miteinander stehen?

1766 schlägt Lessing mit seinem Essay *Laokoon. Über die Grenzen von Malerei und Poesie* eine erste moderne Schneise in die im 18. Jahrhundert bereits jahrhundertealte Auseinandersetzung über die Hierarchie der Schönen Künste. Seine Überlegungen bestimmen bis heute die Diskussion um das Verhältnis der Künste, weswegen die Lesereise von hier aus ihren Ausgang nimmt mit Romana Weiershausens Beitrag *Lessing und die Skulptur: Laokoon*. Das ist ein Aussichtspunkt, von dem aus sowohl das Nach-vorne-Schauen als auch der Rückblick sich anbieten. Bis dahin war die Mimesis, die Nachahmung der göttlichen Schöpfung, das höchste Ziel der Kunst. Die Malerei und die Skulptur standen daher in der Hierarchie der Künste stets an erster Stelle. Berühmt geworden ist in diesem Zusammenhang der antike Wettstreit zwischen den Malern Zeuxis und Parrhasios, der dadurch entschieden wurde, wie es Plinius der Ältere berichtet, dass Zeuxis' Stillleben von Trauben zwar Vögel anlockte, die daran picken wollten, Parrhasios aber Zeuxis selbst dazu verführte, den gemalten Vorhang vor seinem Bild zur Seite schieben zu wollen.

Um 1700 aber veränderten sich die Bedingungen für die Kunst, die Mimesis war nicht mehr das alleinige Ziel der Kunstaübung. Die langsame Herauslösung aus den funktionalen Zusammenhängen der feudalen Gesellschaftsstruktur, in der die Kunst entweder dem Lobe Gottes oder dem des Fürsten oder Königs galt, brachte Legitimationszwänge mit sich, welche die

Diskussion über die Hierarchie der Schönen Künste neu mit Feuer entfachte. Die Aufklärung wendete sich den materiellen Grundlagen der Künste zu und ging dabei empirisch vor. Auf diesem neuen Feld entstand im Kampf um Ansehen, Deutungshoheiten und Bedeutungen die Ästhetik als moderne Wissenschaft. Die Romantik hob dann diese Auseinandersetzungen in einem großen Synthetisierungsversuch auf eine neue Stufe. Die Beiträge von Toni Tholen zu Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* und Hanns-Josef Ortheils zu *Robert Schumanns poetische[n] Welten* widmen sich diesem folgenreichen Komplex. Die Langzeitfolgen der romantischen Ästhetik reichen über die moderne Sprachkritik (Rahel Ziethen: *Zur Aktualität der Sprachkritik Friedrich Nietzsches*) bis in die moderne Literatur (Burkhard Moennighoff: „*Vermählung mit dem Wort*“. *Zur Darstellung von Musik in Thomas Manns Doktor Faustus*) und bis in die Gegenwartsliteratur (Wiebke von Bernstorff: *Elfriede Jelineks musikalische Poetik*). Das wird in den genannten Beiträgen erkennbar. Aussichten auf die Vielgestaltigkeit des Verhältnisses von Gedichten und konkreter und abstrakter Bildlichkeit ermöglicht der Beitrag von Irene Piper *Visualität und Lyrik: Verse als Bilder sehen, mit Versen Bilder sehen*.

Ein besonderes Thema sind Bilder, die in der Literatur zu geheimnisvollem Leben erwachen. Solchen Bildern widmen sich die Beiträge von Stefani Brusberg-Kiermeier *Sterben für die Kunst: Oscar Wilde und sein „The Picture of Dorian Gray“* und von Christian Schärf *Frühstück im Grünen. Moderne Kunst und das Schöne*. Das recht neue Medium Film, das der bildenden Kunst die Dimension der Zeitlichkeit schenkte und das par excellence ein synästhetisches Medium ist, revolutionierte die Kunst des 20. Jahrhunderts und ist daher genauso Thema (Volker Pietsch: *Die dunkle Seite der Literatur. Schriftsteller und verbotene Bücher im Film*) wie die sehr alte und immer aktuelle Kunst der Karikatur, die den Abschluss unserer Lesereise bildet (Martin Sonntag: *Pro Bono – Contra Malum. Über die Entstehung und das Wirken der Neuen Frankfurter Schule*.)

Wir wünschen Ihnen viel Freude auf diesem vielgestaltigen Spaziergang durch das Feld der „Schönen Künste“ bei dem viel

mehr zu erfahren sein wird „als daß“, wie Lessing schreibt, „die Farben keine Töne, und die Ohren keine Augen sind.“

Wiebke von Bernstorff, Toni Tholen, Burkhard Moennighoff

Lessing und die Skulptur: *Laokoon*.

Wirkungsästhetik der Künste und der geheime Triumph des Dramas (*Miß Sara Sampson*, *Emilia Galotti*)

Wie verhält sich die Dichtkunst zu den anderen Kunstformen? Kunsttheoretische Überlegungen dazu reichen weit zurück. Aber mit Lessings *Laokoon*-Abhandlung von 1766, so könnte man im heutigen Wissenschaftsjargon sagen, liegt für den deutschen Raum ein erster Meilenstein einer dezidiert wirkungsästhetisch argumentierenden Medientheorie vor.¹ Wenngleich viele der inhaltlichen Einzelaspekte in den Kunstdebatten bereits vor Lessing präsent sind, gelingt ihm eine beispiellos nachwirkende Rezeption. In meinem Beitrag liegt der Schwerpunkt auf eben dieser berühmten Schrift, in der eine antike Statuengruppe den Anlass für grundsätzliche Diskussionen über die Darstellungsbesonderheiten der verschiedenen Kunstformen gibt: *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerey und Poesie. Mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Erster Theil* – wie der einzige zu Lessings Lebzeiten erschienene Druck im Originaltitel heißt.²

Zunächst (1.) soll Lessings Ansatz vorgestellt werden. Um zu erkennen, warum die Abhandlung eine so große Resonanz erfahren hat, ist (2.) der Kontext zu klären und die Schrift im Feld der kunsttheoretischen Debatte zu verorten, auf die sie sich bezieht. Anschließend (3.) soll der argumentativen Strategie innerhalb des Textes nachgegangen werden: Scheint es sich vorder-

¹ Für einen allgemeinen Forschungsüberblick zu Lessings *Laokoon* vgl. Monika Fick: *Lessing-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. 3., neu bearb. u. erw. Aufl. Stuttgart/Weimar 2010, S. 271-276.

² Zitiert wird nach folgender Ausgabe: Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. In: ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 5/2, herausgegeben von Wilfried Barner. Frankfurt/Main 1990, S. 11-321. Zu den weiteren Texten Lessings, die zum *Laokoon*-Komplex gehören (insbesondere die an den halleschen Professor Christian Adolf Klotz gerichtete Streitschriften *Antiquarische Briefe*) vgl. Wilfried Barner: „Kommentar“. In: ebd., S. 619-916, hier S. 621-631.

gründig um eine wertungsneutrale Beschreibung der Kunstformen in ihren jeweiligen Fähigkeiten und Beschränkungen zu handeln, wertet Lessing unter der Hand die Dichtkunst gegen die bildenden Künste auf. Durch implizite Verbindungen zu dramentheoretischen Positionen, die der Autor andernorts entwickelt hatte, lässt er nicht nur den leidenschaftlichen Dichter, sondern den Dramatiker erkennen. Im letzten Abschnitt (4.) gilt es, die theoretischen Überlegungen im *Laokoon* mit Lessings eigener dramatischer Praxis in Beziehung zu setzen: Welche gattungsspezifische Antwort geben die Dramen auf die Frage, ob und wie sich Hässlichkeit und Schönheit darstellen lassen? Dies wird an einzelnen Beispielen aus den Trauerspielen *Miß Sara Sampson* und *Emilia Galotti* untersucht. Im Fazit (5.) wird das Resümee abschließend auf das Medium des Theaters hin perspektiviert.

1. Der Ansatz: Opposition der Künste statt Gemeinsamkeit

Das Thema ‚Lessing und die Skulptur‘ beginnt bei der „Malerei“, wobei Lessing unter diesem Oberbegriff alle bildenden Künste fasst: Künste, die ihre Gegenstände simultan präsentieren und nicht in sukzessiver Folge.³ Letzteres versteht Lessing als wesentliches Merkmal der Sprachkunst, und zwar unabhängig davon, ob sie gelesen oder vorgetragen bzw. szenisch dargeboten wird. Damit wählt er in seiner Unterscheidung der Künste einen Ansatz, der den Rezeptionsprozess in den Mittelpunkt rückt: die Wirksamkeit des Kunstwerks auf einmal oder in der Zeit. Von hier aus entwickelt er spezifische Gestaltungsregeln.

Der Untertitel (*über die Grenzen der Malerei und Poesie* – gemeint als Grenzen der einen Kunst und Grenzen der anderen) deutet es bereits an: Lessing setzt dezidiert auf die Spezifik der Künste und auf Differenz. Damit bezieht er Position gegen andere kunsttheoretische Ansätze, bei denen über Ähnlichkeiten argumentiert wird. Wenngleich der Differenzansatz bei weitem nicht

³ „Noch erinnere ich, daß ich unter dem Namen der Malerei, die bildenden Künste überhaupt begreife; so wie ich nicht dafür stehe, daß ich nicht unter dem Namen der Poesie, auch auf die übrigen Künste, deren Nachahmung fortschreitend ist, einige Rücksicht nehmen dürfte.“ (Lessing: *Laokoon* (Anm. 2), Vorrede, S. 16.) Dies ließe sich auch auf Programmmusik beziehen. Musik spielt in Lessings Betrachtung aber keine Rolle.

so originell ist, wie der Autor selbst es klingen macht,⁴ pointiert er die Gegenüberstellung doch in neuer Schärfe. Lessing nimmt es mit einer langen Tradition auf. Berühmt geworden ist die Formel *ut pictura poesis*, die – geprägt von Horaz – die Dichtungstheorie der Frühen Neuzeit beherrscht: wie in der Malerei, so in der Dichtung. Genau genommen läuft das Argument bei dem römischen Dichter aus dem ersten Jahrhundert vor Christus nur darauf hinaus, dass es wie bei Gemälden auch in der Dichtkunst Werke unterschiedlicher Ausprägung und Qualität gibt,⁵ aber in der Rezeption wird dies zu einer allgemeinen Analogisierung verkürzt. Der Vergleich zwischen beiden Künsten hatte schon zu Horaz' Zeit Vorläufer. Bekannt ist die Wendung, die Dichtung sei eine redende Malerei, die Malerei eine stumme Poesie, die Plutarch dem griechischen Dichter Simonides von Keos, der im sechsten und fünften Jahrhundert vor Christi lebte, zugeschrieben hat.⁶ Im kunstästhetischen Diskurs wird dies zu einer geschliffenen Formel: einem *bon mot*, das auf den rhetorischen Effekt zielt und nicht auf eine differenzierte Analyse.

⁴ Vgl. dazu z.B. Fick: *Lessing-Handbuch* (Anm. 1), S. 267; Wilfried Barner: „Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“. In: ders., Gunter E. Grimm, Helmuth Kiesel, Martin Kramer: *Lessing. Epoche – Werk – Wirkung*. 6. Aufl. München 1998, S. 235-247, hier S. 238, S. 241.

⁵ „ut pictura poesis: erit quae, si propius stes,/ te capiat magis, et quaedam, si longius abstes;/ haec amat obscurum, volet haec sub luce videri,/ iudicis argutum quae formidat acumen;/ haec placuit semel, haec deciens repetitaplacebit.“ (Quintus Horatius Flaccus: *De arte poetica*, V. 361-363. In: ders.: *Satiren, Briefe. Sermones, epistulae*. Lateinisch-deutsch. Übersetzt von Gerd Herrmann, herausgegeben von Gerhard Fink. (Sammlung Tusculum.) Düsseldorf, Zürich 2000, S. 252-279, hier S. 272.) Herrmann übersetzt: „Wie ein Gemälde wirkt Dichtung: Eines fesselt dich stärker,/ Siehst du es ganz aus der Nähe, ein and'res aus größerem Abstand./ Dies will im Dämmer und jenes im vollen Lichte sich zeigen,/ Scheut nicht den kritischen Blick und nicht den Scharfsinn des Kenners;/ Diese gefällt nur beim ersten, beim zehnten Male noch jenes.“ (Ebd., S. 273.)

⁶ Vgl. dazu (mit Hinweis auf durchaus differenzierende Komponenten bei Simonides): Gabriele K. Sprigath: „Das Dictum des Simonides. Der Vergleich von Dichtung und Malerei“. In: *Poetica* 36 (2004), S. 243-280.

An diesem Punkt setzt Lessing in seiner Vorrede zum *Laokoon* an. Eine „blendende Antithese“⁷ sei dies: so geistreich, dass sie insbesondere in jüngerer Zeit die Vertreter des Kunstbetriebs zu falschen Analogiebildungen verleite.

Völlig aber, als ob sich gar keine [...] Verschiedenheit fände, haben viele der neuesten Kunstrichter aus jener Übereinstimmung der Malerei und Poesie die crudesten Dinge von der Welt geschlossen. Bald zwingen sie die Poesie in die engern Schranken der Malerei; bald lassen sie die Malerei die ganze weite Sphäre der Poesie füllen. Alles was der einen Recht ist, soll auch der andern vergönnt sein; alles was in der einen gefällt oder mißfällt, soll notwendig auch in der andern gefallen oder mißfallen; und voll von dieser Idee, sprechen sie in dem zuversichtlichsten Tone die seichtesten Urteile [...].⁸

„Ja diese Aftercritik“, fährt der Polemiker Lessing fort,

hat zum Teil die Virtuosen selbst verführt. Sie hat in der Poesie die Schilderungssucht, und in der Malerei die Allegoristerei erzeugt; indem man jene zu einem redenden Gemälde machen wollen, ohne eigentlich zu wissen, was sie malen könne und solle, und diese zu einem stummen Gedichte, ohne überlegt zu haben, in welchem Maße sie allgemeine Begriffe ausdrücken könne, ohne sich von ihrer Bestimmung zu entfernen [...].⁹

Mit Emphase bekundet Lessing die Absicht, mit seinen Ausführungen „[d]iesem falschen Geschmacke, und jenen ungegründeten Urteilen“ entschieden entgegen zu treten.¹⁰

Die *Laokoon*-Schrift ist keine trockene Gelehrtenstudie, sondern die engagierte Auseinandersetzung eines streitbaren Zeitgenossen mit dem Literaturbetrieb. Sie ist nicht als systematisches, geschlossenes Theoriewerk angelegt, sondern als Sammlung von Betrachtungen; in Lessings eigenen Worten: „mehr unordentliche Collectanea zu einem Buche, als ein Buch.“¹¹ Diese „Collectanea“ hat Lessing allerdings durchaus kalkuliert gestaltet, wie der Vergleich mit den zunächst eben doch systematisch-

⁷ Lessing: *Laokoon* (Anm. 2), Vorrede, S. 14.

⁸ Ebd., S. 14f.

⁹ Ebd., S. 15.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd.

deduktiv angelegten Vorstufen der Schrift beweist.¹² In der von ihm veröffentlichten Hauptschrift ist dagegen der Stil der Schreibintention angepasst, die grundsätzlich ‚dialogisch‘ auf ein Publikum bezogen ist. Letzteres kennt man als typische Schreibweise Lessings, man denke etwa an das Großprojekt der *Hamburgischen Dramaturgie* oder den – in expliziter Dialogform vorliegender – *Briefwechsel über das Trauerspiel*.

Der dialogische Gestus der *Laokoon*-Schrift ist auch in der thematischen Erarbeitung selbst auszumachen, insofern sich der Verfasser zu anderen Verfassern von kunsttheoretischen Überlegungen ins Verhältnis setzt. Bereits der Einstieg ins erste Kapitel funktioniert so: Johann Joachim Winckelmanns Ausführungen zur antiken Laokoon-Skulptur bilden den Aufhänger aller weiteren Entfaltungen, womit sich Lessing eine viel rezipierte Schrift als Bezugspunkt wählt.¹³ Damit sind wir beim inhaltlichen Hauptgegenstand, dessen Hintergrund im Folgenden erläutert wird.

¹² Vgl. Barner: „Laokoon“ (Anm. 4), S. 238.

¹³ Vgl. dazu z.B. Balbina Bäbler: „Laokoon und Winckelmann: Stadien und Quellen seiner Auseinandersetzung mit der Laokoongruppe“. In: *Laokoon in Literatur und Kunst*. Herausgegeben von Dorothee Gall und Anja Wolkenhauer. Berlin [u.a.] 2009, S. 230-241.

2. Laokoons Schrei: das darstellungstechnische Problem der Hässlichkeit



Abb. 1: Laokoon-Gruppe, Vatikanische Museen, Rom

Bei der Laokoon-Gruppe (Abb. 1) handelt es sich um das Werk dreier Bildhauer von Rhodos: Hagesandros, Athanodoros und Polydoros.¹⁴ Wann genau es entstanden ist, ist ungeklärt; man darf aber das erste Jahrhundert vor Christus annehmen. 1506 wurde es in Rom in einer unterirdischen Kammer auf dem Areal der *domus aurea* von Nero und der Trajansthermen entdeckt. Seitdem hat der Fund viel Beachtung erfahren. Dies schließt verschiedene Rekonstruktionsunternehmungen ein.¹⁵ Ein Schüler Michelangelos, Giovanni Angelo Montorsoli, ergänzte 1532/33 die fehlenden Arme; insbesondere ein hochgerekter Arm bei Laokoon ist Montorsolis Erfindung. 1725-1727 nahm Agostino Cornacchini noch einige kleinere Variationen vor. Eine Radierung

¹⁴ Zum archäologischen und kunsthistorischen Kontext vgl. exemplarisch: Georg Daltrop: „Die Laokoongruppe im Vatikan. Ein Kapitel aus der römischen Museumsgeschichte und der Antiken-Erkundung“. 2. Aufl. Konstanz 1986; Christian Kunze: „Zur Datierung des Laokoon und der Skyllagruppe aus Sperlonga“. In: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 1996, S. 139-223.

¹⁵ Vgl. Maria Wiggen: *Die Laokoon-Gruppe. Archäologische Rekonstruktionen und künstlerische Ergänzungen*. Ruppolding 2011.

aus dem späten 18. Jahrhundert (Abb. 2) gibt einen Eindruck davon, wie die Laokoon-Gruppe zu Lessings Zeit präsentiert wurde.



Abb. 2: Laokoon-Gruppe im späten 18. Jahrhundert, Cortile del Belvedere, Ausschnitt aus einer kolorierten Radierung von Louis Ducros und Giovanni Volpato, 1787-1792

Seitdem hat die Statuengruppe weitere Veränderungen erfahren, so dass sie sich dem heutigen Besucher der Vatikanischen Museen anders darbietet als Winckelmann und Lessing Mitte des 18. Jahrhunderts. 1903 wurde der rechte Arm der Zentralfigur aufgefunden, und Mitte des 20. Jahrhunderts unternahm Filippo Magi den Versuch, den originalen Zustand der Skulpturengruppe wiederherzustellen: Das heutige Erscheinungsbild ist das Resultat von Magis Arbeit.¹⁶

In der deutschen Kulturgeschichte entstanden im 18. Jahrhundert mehrere bedeutende Schriften in Auseinandersetzung mit diesem antiken Werk, angefangen bei der bereits angesprochenen

¹⁶ Magis Restaurierung, die sich größtenteils darauf richtete, die späteren Beigaben wieder zu entfernen, begann 1957 und wurde 1960 mit der Anbringung des von Ludwig Pollak entdeckten (in der Forschung nach ihm benannten) Arms abgeschlossen. Zur skeptischen Einschätzung des Gesamtunterfangens vgl. Wiggen (ebd.).

von Johann Joachim Winckelmann. Seine *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* (1755) wurden so breit aufgenommen, dass direkt im Folgejahr eine stark vermehrte Auflage erschien. Es folgten 1766 Lessings *Laokoon*-Abhandlung, dann Schillers *Über das Pathetische* 1793, sowie Goethes *Laokoon* (1797) und *Über Laokoon* (1798), um nur einige Beiträge herauszugreifen.¹⁷ Bemerkenswert bleibt, wie sehr die Beschäftigung mit dieser Skulptur auch im Kreis von Literaten ausgetragen wurde.

Den inhaltlichen Hintergrund der antiken Statuengruppe bildet eine Episode aus der griechischen Mythologie. Dargestellt ist das tragische Ende des trojanischen Priesters Laokoon, wie es Vergil im zweiten Gesang der *Aeneis* (Verse 199-233) erzählt. Laokoon ist neben Kassandra der maßgebliche Warner im Trojanischen Krieg, der seine Landsleute vergeblich davon abzuhalten versucht, das von den Griechen zurückgelassene hölzerne Pferd in die Stadt zu ziehen. Er bohrt eine Lanze in den Rumpf, ahnend, dass sich darin Krieger verbergen. Doch die Trojaner glauben einem Griechen, der behauptet, es handele sich um ein geweihtes Geschenk an die Göttin Minerva. Das schreckliche Schicksal, das Laokoon kurz darauf widerfährt, missdeutet das Volk in diesem Sinne als Strafe der Göttin, weil er die Weihegabe beschädigt hat. Zwei Schlangen greifen Laokoons Söhne an – und ihn selbst, als er die Kinder zu retten versucht.

Bei Vergil bleibt unklar, ob Laokoon wie seine Söhne stirbt. Die Geschichte von Laokoon, so viel ist festzuhalten, endet mit dessen unmenschlichem Schrei und mit dem Grauen, das die Trojaner angesichts des entsetzlichen Geschehens befällt. Diese Textpassage ist im Detail interessant, weil die medientechnischen Überlegungen in Lessings Schrift auf dem Ausdruck des Schmer-

¹⁷ Von den zahlreichen Forschungsarbeiten zu den zentralen Akteuren der kunsttheoretischen Debatte im Umfeld der Laokoongruppe sei stellvertretend auf eine neuere, kontrastiv vergleichende Arbeit verwiesen: Monika Schrader: *Laokoon – „eine vollkommene Regel der Kunst“*, *ästhetische Theorien der Heuristik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Winckelmann, (Mendelssohn), Lessing, Herder, Schiller, Goethe*. Hildesheim [u.a.] 2005.

zes aufbauen. Die hierfür zentrale Stelle betrifft den Schrei Laokoons:

clamores simul horrendos ad sidera tollit,
qualis mugitus, fugit cum saucius aram
taurus et incertam excussit cervice securim. (V. 222-224)

Zugleich stößt er entsetzliche Schreie aus, zum Himmel dringt ein Brüllen, wie wenn ein verwundeter Stier vom Altar flieht und das Beil, das übel traf, aus dem Nacken schleudert.¹⁸

Das, was Lessing wie vor ihm Winckelmann umtreibt, ist die Beobachtung einer bemerkenswerten Tatsache: Der Lakoon der Statuengruppe schreit nicht. Sein Gesicht ist leidgefurcht, mehr aber nicht. Lessing zitiert, wie ihn Winckelmann beschreibt:

Er erhebt kein schreckliches Geschrei, wie Virgil von seinem Laokoon singet; die Öffnung des Mundes gestattet es nicht: es ist vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen [...].¹⁹

In der Beobachtung stimmt Lessing zu, nicht aber in der Begründung, die er aus Winckelmans Schrift zitiert: Die Seelengröße der Griechen wird dort in Anschlag gebracht, die mit der „Tiefe des Meeres“ vergleichbar sei – trotz aller Stürme auf der Oberfläche „allezeit ruhig bleib[end]“. ²⁰ Hier hat man *in nuce* die Vorstellung eines idealisierten Griechentums – Größe und Tiefe als Basis einer ästhetischen Klarheit und Einfachheit –, die den späteren deutschen Klassizismus so sehr prägt. „Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der Griechischen Meisterstücke“, so formuliert Winckelmann, ist „eine edle Einfalt, und eine stille

¹⁸ P. Vergilius Maro: *Aeneis*. Lateinisch-deutsch. Hrsg. und übersetzt von Gerhard Fink. (Sammlung Tusculum.) Düsseldorf/Zürich 2005, S. 68 (lateinischer Text), S. 69 (Übersetzung von Fink).

¹⁹ Lessing: *Laokoon* (Anm. 2), I, S.17. Vgl. Johann Joachim Winckelmann: *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*. In: ders.: *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*, herausgegeben von Walther Rehm. Mit einer Einleitung von Hellmut Sichtermann. Berlin 1968, S. 27-59, hier S. 43.

²⁰ Lessing: *Laokoon* (Anm. 2), I, S. 17. Vgl. Winckelmann, *Gedancken* (Anm. 19), S. 43: „So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag auch noch so wüten, eben so zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bey allen Leidenschaften eine grosse und gesetzte Seele.“

Grösse“.²¹ Indem sich Winckelmann auf eine allgemeine griechische ‚Wesenhaftigkeit‘ beruft, behauptet er, einen Schlüssel zu allen Kunstwerken dieses historisch-geographischen Kontextes gefunden zu haben: Soll die These Gültigkeit haben, muss sie sich auf alle Werke der griechischen Antike gleichermaßen anwenden lassen. Daher erstaunt nicht, dass Winckelmann die herausgearbeitete Charakteristik der Laokoon-Statue wie selbstverständlich mit Sophokles’ *Philoktet* vergleicht – einem Drama über den griechischen Helden, dessen fortgesetzte Schmerzensausbrüche aufgrund eines körperlichen Leidens die Gefährten so wenig ertragen können, dass sie ihn auf einer Insel zurücklassen. Die Statue und das Drama, in denen Schmerz gestaltet wird, werden in Winckelmanns Betrachtung parallelisiert, da sie beide von griechischen Künstlern geschaffen wurden.

Hier widerspricht Lessing vehement. Die aus seiner Sicht unzutreffende Behauptung, im Ausdruck des Leidens würden sich die Laokoon-Statue und Sophokles’ *Philoktet* gleichen, nutzt er als Anlass für die Entfaltung seiner medienspezifischen Einlassungen. Zunächst stellt er heraus, dass man sich *Philoktet* durchaus mit maßlosen Schmerzensschreien vorstellen müsse und dass dies auch der Darstellung im Drama entspreche.

Wie leidet dieser [Sophokles’ *Philoktet*]? Es ist sonderbar, daß sein Leiden so verschiedene Eindrücke bei uns zurückgelassen. – Die Klagen, das Geschrei, die wilden Verwünschungen, mit welchen sein Schmerz das Lager erfüllte, und alle Opfer, alle heilige Handlungen störte, erschollen nicht minder schrecklich durch das öde Eiland, und sie waren es, die ihn dahin verbannten. Welche Töne des Unmuts, des Jammers, der Verzweiflung, von welchen auch der Dichter in der Nachahmung das Theater durchhallen ließ.²²

Lessing leugnet Winckelmanns Prämisse, dem griechischen Wesen sei dies fremd. „Schreien“, so betont er, „ist der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes“, und die griechischen Helden, wie sie sich etwa bei Homer finden, seien „nach ihren Empfindungen wahre Menschen“.²³ Der ungebändigte Ausdruck des Schmerzes könne sehr wohl „mit einer großen Seele beste-

²¹ Ebd.

²² Lessing: *Laokoon* (Anm. 2), I, S. 18.

²³ Ebd., S. 19.

hen“,²⁴ und in griechischen Epen und Dramen würde sich dies auch widerspiegeln. Bei der Laokoon-Skulptur finde sich dies aber nicht. Es müsse „einen andern Grund haben“, folgert Lessing, warum „der Künstler in seinem Marmor [...] hier von seinem Nebenbuhler, dem Dichter, abgehet, der dieses Geschrei mit bestem Vorsatze ausdrücket“.²⁵

Man erkennt zwischen den Zeilen, dass es Lessing um mehr geht als um eine allgemeine Medientheorie.²⁶ Die großen Themen scheinen auf, die Lessing bereits in seinen *Briefen über das Trauerspiel* am Herzen gelegen hatten: Natur und Menschlichkeit, die den Ausdruck der Empfindung einschließt – Kern von Lessings Mitleidspoetik. Für die Umsetzung dessen hatte Lessing in seiner eigenen künstlerischen Praxis auf das Drama gesetzt.

Im Rahmen einer wechselseitigen Erörterung verschiedener Bedingungen künstlerischer Produktion im Bereich der bildenden oder der dichtenden Kunst, als die Lessing seine Schrift eingeführt hat, ist die Konstellation durchaus bedeutsam: Denn unter der Hand wird auch im Text selbst die Dichtkunst, insbesondere die dramatische, gegen die Malerei und Bildhauerei aufgewertet. Das soll im Folgenden nachgezeichnet werden. Von hier aus gewinnt die Schrift über „die Grenzen der Malerei und Poesie“ ihre eigentliche Dynamik.

3. Argumentationsstrategien: Medienkonkurrenz zugunsten der Dichtung

Vordergründig geht es zunächst einmal um die Entfaltung medien-spezifischer Bedingungen. Besonders klar ist dies im 16. Kapitel, in dem die jeweiligen Charakteristika in symmetrischer Gegenüberstellung entwickelt werden. Im Wesentlichen sind dies die folgenden Punkte. Die Kunst der Malerei – und eben auch der Bildhauerei – gestalte Figuren und Farben im Raum, die der Poesie „artikulierte Töne in der Zeit“; erstere richte sich auf Körper, die simultan – „neben einander“ – präsentiert, letztere auf Hand-

²⁴ Ebd., S. 22.

²⁵ Ebd.

²⁶ Dies hat insbesondere Wilfried Barner hervorgehoben. Vgl. Barner: „Laokoon“ (Anm. 4), S. 240.

lungen, die in „auf einander folgende[n] Zeichen“ geschildert werden.²⁷ Die Malerei erfordere die Wahl des „prägnantesten“ Augenblicks, aus dem „das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird“.²⁸ Die Poesie auf der anderen Seite müsse sich in den „Schilderungen körperlicher Gegenstände“ und damit im Gebrauch „der malerischen Beiwörter“ zurückhalten.²⁹

Die Auflistung suggeriert die prinzipielle Gleichwertigkeit der Kunstformen, die sich beide den ihnen eigenen Anforderungen zu unterwerfen hätten. Zugleich aber entfaltet Lessing ein Plädoyer für die Dichtung, was man durchaus kulturpolitisch verstehen kann, denn in den vorangegangenen Jahrhunderten hatte das bildhaft Darstellende eine Art Leitfunktion besessen.³⁰ Zum Schlüssel für die Umwertung wird, wie im Folgenden erläutert werden soll, die Beantwortung der Ausgangsfrage, warum der Bildhauer „von seinem Nebenbuhler, dem Dichter, abgehet“³¹ und Laokoon nicht schreien lässt.

Das Problem, das sich dem Bildhauer stelle, führt Lessing auf die Permanenz des Dargestellten zurück. Die Werke in der bildenden Kunst seien qua ihres Materials dazu gemacht, „nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholter maßen“, so dass es ganz besonders darauf ankomme, einen Augenblick und einen Gesichtspunkt zu wählen, der, wie Lessing sich ausdrückt, „fruchtbar“ sei.³² „Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar,“ definiert er, „was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können.“³³ Lessing argumentiert dezidiert rezeptionsästhetisch:

Dem Auge bleiben die betrachteten Teile beständig gegenwärtig; es kann sie abermals und abermals überlaufen: für das Ohr hingegen

²⁷ Lessing: *Laokoon* (Anm. 2), XVI, S. 116.

²⁸ Ebd., S. 117.

²⁹ Ebd., S. 117.

³⁰ Man denke nur an die Bedeutung der Kirchenkunst vor dem Hintergrund einer größtenteils leseunkundigen Bevölkerung – oder, im genuinen Bereich der Literatur, an den Stellenwert der Allegorie und der Emblematik im Barock.

³¹ Lessing: *Laokoon* (Anm. 2), I, S. 22.

³² Ebd., III, S. 32.

³³ Ebd.

sind die vernommenen Teile verloren, wann sie nicht in dem Gedächtnisse zurückbleiben.³⁴

Es ist deutlich, dass Lessing in seiner Gegenüberstellung Vergils *Aeneis* nicht als Lesetext im Blick hat, sondern als rezitiertes Epos.

Was zunächst wie ein Nachteil der Poesie klingt (die Flüchtigkeit des Höreindrucks), wird unter der Zielvorgabe der „Einbildungskraft“ gerade zum Vorzug – besteht doch für den Zuhörer nicht nur genügend Raum, sondern geradezu die Notwendigkeit, eigene Vorstellungen zu entwickeln, da er Anregungen in schneller Folge erhält, ohne auf einem Eindruck verharren zu können. Da die Skulptur den einen Augenblick auf Dauer präsentiert, muss der Bildhauer die Imagination des Rezipienten auf andere Weise beschäftigen. Voraussetzung dafür sei, nicht zu viel darzustellen, und ‚zu viel‘ heißt in diesem Fall: der Ausdruck, in dem das höchste Maß schon erreicht ist.

Wenn Laokoon also seufzet, so kann ihn die Einbildungskraft schreien hören; wenn er aber schreiet, so kann sie von dieser Vorstellung weder eine Stufe höher, noch eine Stufe tiefer steigen, ohne ihn in einem leidlichen, folglich uninteressanteren Zustande zu erblicken. Sie hört ihn erst ächzen, oder sie sieht ihn schon tot.³⁵

Hinzukomme, dass es unnatürlich wirke, den „transitorisch[en]“³⁶ Moment des heftigen, aber flüchtigen Schmerzensschreis auf Dauer gestellt zu sehen.

Ein anderer Aspekt aber ist noch zentraler: das Problem des Hässlichen, wobei voranzustellen ist, dass Lessings Kunstvorstellung grundsätzlich einer Ästhetik des Schönen verpflichtet ist.

[M]an reiße dem Laokoon in Gedanken nur den Mund auf, und urteile. Man lasse ihn schreien, und sehe. Es war eine Bildung, die Mitleid einflößte, weil sie Schönheit und Schmerz zugleich zeigte; nun ist es eine häßliche, eine abscheuliche Bildung geworden, von der man gern sein Gesicht verwendet, weil der Anblick des Schmerzes Unlust erregt, ohne daß die Schönheit des leidenden Gegenstandes diese Unlust in das süße Gefühl des Mitleids verwandeln kann.³⁷

³⁴ Ebd., XVII, S. 124.

³⁵ Ebd., III, S. 32.

³⁶ Ebd.

³⁷ Ebd., II, S. 29.

Die Kunst müsse sich an die ihr gesetzten Schranken halten. Soweit ist die Schlussfolgerung noch ganz im Einklang mit der Ankündigung im Titel, „die Grenzen der Malerei und Poesie“ auszuloten. Aber die überraschende Wende liegt darin, dass an dieser Stelle die Grenzen der *Poesie* dispensiert werden. Von den „Schranken und Bedürfnissen“ der Kunst in ihrer spezifischen „Beschaffenheit“ spricht Lessing, um fortzufahren: „Schwerlich dürfte sich also wohl irgend eine derselben auf die Poesie anwenden lassen.“³⁸

Wenn Virgils Laokoon schreiet, wem fällt es dabei ein, daß ein großes Maul zum Schreien nötig ist, und daß dieses große Maul häßlich läßt? Genug, daß „clamores horrendos ad sidera tollit“ ein erhabner Zug für das Gehör ist, mag er doch für das Gesicht sein, was er will.³⁹

Lessing nutzt zudem das Argument, dass sich das Sprachkunstwerk erst in der fortlaufenden Zeit vollziehe: Das Schreckliche, Abstoßende, das nur für einen kurzen Moment aufscheint, um danach von anderen Eindrücken abgelöst zu werden, werde dadurch in seiner Hässlichkeit entscheidend abgemildert. Man kann Lessings Position also dahingehend zusammenfassen, dass das Gesetz der Schönheit, das aller Kunst zugrunde liegen solle, bei der ‚transitorischen‘ Kunst durch Momente des Hässlichen nicht gefährdet werde.

Aber die Argumentationsstrategie geht noch weiter. Nicht nur weist Lessing die Dichtkunst als diejenige aus, der – auf der Ebene der Produktion – weniger Beschränkungen in der Darstellungsweise auferlegt sind, er leitet daraus auch eine größere Ausdrucksfähigkeit ab, was die Wirkung auf der Rezeptionsebene anbelangt:

In der Poesie [...] verlieret die Häßlichkeit der Form, durch die Veränderung ihrer coexistierenden Teile in successive, ihre widrige Wirkung fast gänzlich; sie höret von dieser Seite gleichsam auf, Häßlichkeit zu sein, und kann sich daher mit andern Erscheinungen desto

³⁸ Ebd., IV, S. 35.

³⁹ Ebd.

inniger verbinden, um eine neue besondere Wirkung hervorzubringen.⁴⁰

Das Hässliche an sich dürfe zwar in keiner der Künste der letztendliche Gegenstand sein. Da es aber im Sprachkunstwerk grundsätzlich abgemildert erscheine, sei hier möglich, dass

der Dichter, wenigstens einige ekelhafte Züge, als ein Ingrediens zu den nemlichen vermischten Empfindungen brauchen könne, die er durch das Häßliche mit so gutem Erfolge verstärkt.⁴¹

Der Dialektiker Lessing weiß um die produktive Kraft des Gegensätzlichen, und hierin sieht er die Dichtkunst im Vergleich zu den bildenden Künsten in ihren Möglichkeiten weit überlegen. Die Rede von „vermischten Empfindungen“ lässt dabei direkt an Elemente von Lessings Dramentheorie denken.⁴² Es bleibt zu fragen, wie sich die Darstellungsthematik, die er in der *Laokoon-Schrift* erörtert und zugunsten der Dichtung auslegt, in Lessings literarischem Schaffen, und hier speziell den Dramen, umgesetzt findet.

⁴⁰ Ebd., XXIV, S. 171f.

⁴¹ Ebd., XXV, S. 175. Vgl. auch: „Eben weil die Häßlichkeit in der Schilderung des Dichters zu einer minder widerwärtigen Erscheinung [...] wird, und gleichsam, von der Seite ihrer Wirkung, Häßlichkeit zu sein aufhört, wird sie dem Dichter brauchbar; und was er vor sich selbst nicht nutzen kann, nutzt er als ein Ingrediens, um gewisse vermischte Empfindungen hervorzubringen und zu verstärken [...].“ (Ebd., XXIII, S. 165.)

⁴² Zuvorderst betrifft das Lessings Mitleidsdramaturgie mit der Forderung nach gemischten Charakteren, wie er sie im zehn Jahre früher erschienenen *Briefwechsel über das Trauerspiel* mit Moses Mendelssohn und Friedrich Nicolai entwickelt. Um das Mitleid des Zuschauers erregen zu können, sei entscheidend, dass der Held nicht zu unnahbar sei, nicht zu sehr über sein Unglück erhaben, denn dann könne man ihn nur noch bewundern. Ebenso dürfe der „Bösewicht“ nicht „von allem Guten entblößt[]“ sein, um wahres Interesse wecken zu können (*Briefwechsel über das Trauerspiel zwischen Lessing, Mendelssohn und Nicolai*. In: Lessing: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 3, herausgegeben von Conrad Wiedemann unter Mitwirkung von Wilfried Barner und Jürgen Stenzel. Frankfurt/Main 2003, S. 662-736, hier S. 672). Das Plädoyer für gemischte Charaktere erfolgt – der *Laokoon-Schrift* vergleichbar – über eine wirkungsästhetische Argumentation.

4. Die Theorie in der Praxis: Beispiele aus Lessings Dramen (*Miß Sara Sampson* und *Emilia Galotti*)

In Lessings Trauerspielen lassen sich Beispiele für die Nutzanwendung der *Laokoon*-Reflexion finden: sozusagen *avant la lettre* in seinem bereits 1755 erschienenen und uraufgeführten bürgerlichen Trauerspiel *Miß Sara Sampson* und in dem späteren Trauerspiel *Emilia Galotti* von 1772.

Zunächst sei dies an *Miß Sara Sampson*⁴³ ausgeführt, dem Stück über die empfindsame Tochter, die aus Liebe zu ihrem Mellefont den Vater verlassen hat, und den Vater, der beiden verzeihend nachreist, so dass einer glücklichen Vereinigung der Familie und einer Verhehelichung der Liebenden nun eigentlich nichts mehr im Wege stehen würde. Aber es gibt die Intrigantin, die ehemalige Mätresse Mellefont's Lady Marwood, die mit Verstellung die Gunst des verlorenen Liebhabers zurückzugewinnen versucht. Als dies scheitert, ergreift sie eine sich bietende Gelegenheit, die Rivalin zu töten: Sie vergiftet eine Medizin, die das Dienstmädchen Betty der ohnmächtigen Sara verabreicht. Dies ist die Textstelle, die für den *Laokoon*-Zusammenhang interessant ist, denn hier gestaltet Lessing körperlichen Schmerz. Das Gift wirkt langsam, die Effekte machen sich stoßweise bemerkbar, so dass die handelnden Personen – im Gegensatz zu den Theaterzuschauern – lange noch im Ungewissen über die Ursachen sind. Die Wirkung der Vergiftung macht sich in physischen Entstellungen bemerkbar. „Was für ein Ach, Miß? Was für Zuckungen –“, entsetzt sich Betty (V/1).⁴⁴ Doch diese Momente sind nur von kurzer Dauer. Sara entgegnet: „Ein Stich, nicht ein Stich, tausend feurige Stiche in einem. – Sei nur ruhig; es ist vorbei.“ (V/1)⁴⁵

Lessing nutzt das Moment des Transitorischen, das er in der *Laokoon*-Abhandlung als Voraussetzung für die Darstellung des körperlich Hässlichen benennt. Auf die „Zuckungen“ folgt eine ruhige Phase, in der Sara ihre großmütigen Gedanken von Ver-

⁴³ Hier verwendete Ausgabe: Lessing: *Miß Sara Sampson. Ein bürgerliches Trauerspiel, in fünf Aufzügen*. In: ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 3, herausgegeben von Conrad Wiedemann unter Mitwirkung von Wilfried Barner und Jürgen Stenzel. Frankfurt/Main 2003, S. 431-526.

⁴⁴ Ebd., S. 511.

⁴⁵ Ebd.

ziehung und Liebe entfaltet. Doch die körperlichen Schmerzen kehren wieder. Es gibt keine Regieanweisungen zur Mimik Saras, aber die Reaktionen der anderen Figuren bezeugen, dass sich der Schmerz in verzerrten Gesichtszügen manifestiert.

Ein prägnantes Beispiel vollzieht sich in dem Moment, als Sara dem Geliebten ihren Entschluss unterbreitet, dessen uneheliches Kind aus der Verbindung mit Lady Marwood in ihre Familie aufzunehmen. Sie imaginiert eine glückliche Zukunft, die ihr aber zugleich unsicher scheint.

Glückliche Tage! Aber ach! – sie sind noch fern in der Zukunft. – Doch vielleicht weiß auch die Zukunft nichts von ihnen, und sie sind bloß in meiner Begierde noch Glück! – Empfindungen, Mellefont, nie gefühlte Empfindungen wenden meine Augen in eine andre Aussicht! Eine dunkle Aussicht in ehrfurchtsvolle Schatten! – Wie wird mir? – (V/4)⁴⁶

An dieser Stelle sieht die Regieanweisung vor, dass sie ihr Gesicht mit der Hand bedeckt. Bedeutsam ist Mellefonts Reaktion:

Welcher plötzliche Übergang von Bewunderung zum Schrecken! – Eile doch Betty! Schaffe doch Hülfe! – Was fehlt Ihnen, großmütige Miß! Himmlische Seele! Warum verbirgt mir diese neidische Hand *indem er sie weg nimmt*: so holde Blicke? – Ach es sind Mienen, die den grausamsten Schmerz, aber ungern, verraten! – Und doch ist die Hand neidisch, die mir diese Mienen verbergen will. Soll ich ihre Schmerzen nicht mit fühlen, Miß? Ich Unglücklicher, daß ich sie nur mit fühlen kann? – Daß ich sie nicht allein fühlen soll? – So eile doch Betty – (V/4)⁴⁷

Statt der erwarteten „holde[n] Blicke“, die der großmütigen Seele entsprächen, entstellte „Mienen“: Die Plötzlichkeit des Kontrasts verstärkt den Effekt. Mellefont beschreibt die Wirkung auf sich – sozusagen stellvertretend für das Theaterpublikum – als Bewegung von der Bewunderung zum Schrecken.

Der erschreckende Eindruck lässt sich als Mittel im Sinne von Lessings Mitleidsdramaturgie deuten. Im *Briefwechsel über das Trauerspiel* definiert er die „Bestimmung der Tragödie“ darüber, „*unsre Fähigkeit, Mitleid zu fühlen, [zu] erweitern*“.⁴⁸ Mit-

⁴⁶ Ebd., S. 515.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Lessing: *Briefwechsel* (Anm. 42), S. 671.

leid wird dabei als eine Empfindung entfaltet, die sich aus verschiedenen Gefühlen speist und noch in Bewegung ist: ungeschlossen und gerade darum die grundsätzliche Fühlbarkeit des Zuschauers umso nachhaltiger anregend. Dies beschreibt Lessing im kontrastiven Bezug auf die anderen in der zeitgenössischen Tragödientheorie diskutierten Affekte. „Schrecken und Bewunderung“ seien „nichts als die ersten Sprossen, der Anfang und das Ende des Mitleids“.⁴⁹ Der Schrecken wecke in einem Akt der Überraschung das Gefühl, das sich im Fortlauf entfalten könne; die Bewunderung aber sei „das entbehrlich gewordene Mitleiden“.⁵⁰

Wenn man die Szene zwischen Mellefont und Sara vor diesem Hintergrund betrachtet, so vollzieht sich hier die umgekehrte „Sprossen[leiter]“ von einer Stufe jenseits des Mitleids, nämlich der Bewunderung als „entbehrlich gewordene[m] Mitleiden“, zu seinem Anfang, dem Schrecken als plötzlichem Rege-Machen des Mitleids. Der körperliche Schmerz, der sich in Saras Gesicht widerspiegelt, bewirkt, dass ein eigentlich schon statischer Gefühlszustand beim Beobachter wieder in Bewegung gebracht wird. Der Ausdruck des Hässlichen dient der Steigerung der Wirkung, wobei Lessing hier bereits einhält, was er später in der *Laokoon*-Schrift als Bedingung formuliert: dass dies nämlich nur ein vorübergehender Moment bleiben müsse. Der schmerzverzerrte Gesichtsausdruck Saras zeigt sich nur kurz. „Bleib nur!“, sagt Sara, „[e]s geht vorüber. Ich will Sie nicht wieder erschrecken, Mellefont.“ (V/4)⁵¹ Der Ausdruck des Schmerzes erzeugt seinen Effekt beim Betrachter: einen Schrecken, der sich für den Prozess der Mitleidserregung nutzen lässt. Im transitorischen Kunstwerk ist dies ein Mittel, das die Gesamtwirkung zu erhöhen vermag. Auf Dauer gestellt aber, so Lessings *Laokoon*-Argument, verlöre sich diese Wirkung nicht nur, sie würde sich in ihr Gegenteil verkehren: als Abstoßendes, von dem sich der Rezipient abwenden würde.

⁴⁹ Ebd., S. 670.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Lessing: *Miß Sara Sampson* (Anm. 43), S. 516.

Soviel zur Hässlichkeit; ich möchte mit der Schönheit schließen, die Lessing in der *Laokoon*-Schrift als Kernkompetenz der bildenden Kunst ausweist – und die er dennoch in die Dichtkunst zu wenden versteht. „Körperliche Schönheit“, so schreibt er in der Abhandlung,

entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannigfaltiger Teile, die sich auf einmal übersehen lassen. Sie erfordert also, daß diese Teile neben einander liegen müssen; und da Dinge, deren Teile neben einander liegen, der eigentliche Gegenstand der Malerei sind; so kann sie, und nur sie allein, körperliche Schönheit nachahmen.⁵²

Der Dichter, der nur im Nacheinander schildern kann, müsse sich „der Schilderung körperlicher Schönheit, als Schönheit, gänzlich“ enthalten, denn die Aufzählung erzeuge doch nicht den ganzheitlichen Eindruck, dessen es bedürfe.⁵³ „Aber verliert die Poesie nicht zu viel, wenn man ihr alle Bilder körperlicher Schönheit nehmen will?“, fragt Lessing rhetorisch und setzt fort: „Wer will ihr die nehmen?“⁵⁴ Als gelungenes Beispiel in der Dichtkunst verweist er auf eine Stelle bei Homer, in der Helenas Schönheit nur über ihre Wirkung auf andere Menschen beschrieben werde. Dies stilisiert Lessing zum Ideal:

[E]ben der Dichter weiß [...] uns von ihrer Schönheit einen Begriff zu machen, der alles weit übersteiget, was die Kunst in dieser Absicht zu leisten im Stande ist.⁵⁵

Dass Lessing dies einem Bild, auf dem Helenas Schönheit konkret gestaltet und anzuschauen wäre, vorzieht, führt auf den bereits erwähnten Aspekt der Einbildungskraft zurück,⁵⁶ auf deren Erregung alles ankomme. Letztlich, so ist zu schließen, kann die Kunst das Höchste nur über den tätigen Geist des Rezipienten bewirken. Dies aber leiste die Sprachkunst eher als die bildende Kunst.

⁵² Lessing: *Laokoon* (Anm. 2), XX, S. 144.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Ebd., XXI, S. 154.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Vgl. ebd., III, S. 32.

Das Anwendungsbeispiel liefert er selbst in seiner *Emilia Galotti*,⁵⁷ dem berühmten Drama, das damit endet, dass die Tochter den Vater bittet, sie zu töten, um ihre Tugend zu bewahren. Was die bürgerliche Wertewelt bedroht, sind die erotischen Begierden, die der Prinz auf Emilia gerichtet hat. Zu Beginn des Stücks wird dem Publikum diese Leidenschaft des Prinzen auf eine für unseren Zusammenhang bemerkenswerte Weise bekannt gemacht: über ein Portrait von Emilia, das der Maler Conti dem Prinzen präsentiert:

DER PRINZ [...] Was seh' ich? Ihr Werk, Conti? oder das Werk meiner Phantasie? – Emilia Galotti!

CONTI Wie, mein Prinz? Sie kennen diesen Engel?

DER PRINZ indem er sich zu fassen sucht, aber ohne ein Auge von dem Bilde zu verwenden: So halb! (I/4)⁵⁸

Es folgt ein Gespräch über die Wahrnehmung von Schönheit, im Zuge dessen der Maler Emilia beschreibt. Man würde eine detaillierte Beschreibung der einzelnen körperlichen Vorzüge erwarten. Tatsächlich gestaltet sich dies aber folgendermaßen:

DER PRINZ Lieber Conti, – die Augen wieder auf das Bild gerichtet: wie darf unser einer seinen Augen trauen? Eigentlich weiß doch nur allein ein Maler von der Schönheit zu urteilen.

CONTI Und eines jeden Empfindung sollte erst auf den Ausspruch eines Malers warten? – Ins Kloster mit dem, der es von uns lernen will, was schön ist! Aber das muß ich Ihnen doch als Maler sagen, mein Prinz: eine von den größten Glückseligkeiten meines Lebens ist es, daß Emilia Galotti mir gesessen. Dieser Kopf, dieses Antlitz, diese Stirn, diese Augen, diese Nase, dieser Mund, dieses Kinn, dieser Hals, diese Brust, dieser Wuchs, dieser ganze Bau, sind, von der Zeit an, mein einziges Studium der weiblichen Schönheit. – (I/4)⁵⁹

Die Beschreibung Emilias ist eine Nicht-Beschreibung. Der Schönheitskatalog, wie man ihn etwa aus der petrarkistischen Liebeslyrik kennt, wird zwar aufgerufen, aber nicht eingelöst: Man erfährt nicht, wie die Augen, wie der Mund, wie der Hals

⁵⁷ Zitiert wird nach folgender Ausgabe: Lessing: *Emilia Galotti. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*. In: ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 7, herausgegeben von Klaus Bohnen. Frankfurt/Main 2000, S. 291-371.

⁵⁸ Ebd., S. 297.

⁵⁹ Ebd., S. 298f.

aussehen. Stattdessen wird alles der Einbildungskraft des Zuschauers überantwortet, der sein eigenes Ideal im Kopf entstehen lassen kann, welches gerade dadurch, dass es sein persönliches Ideal ist, jedes konkrete Bild eines Künstlers übersteigen muss.

Zugleich zeigt das Beispiel aus Lessings literarischer Praxis, dass sich der Autor virtuos eines Tricks bedient, mit dem er das, was – nach seinem eigenen Urteil in der *Laokoon*-Schrift – nur die bildende Kunst zu leisten im Stande sei (nämlich die Nachahmung körperlicher Schönheit durch den simultanen, eben nicht zergliedernden Eindruck des Ganzen) in das Sprachkunstwerk einholt: Er zitiert das Bild, wodurch dessen spezifische Präsentationsform in der Vorstellung des Zuschauers gleichzeitig aktiviert wird.

5. Fazit

Lessings *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* kann man vordergründig als medientheoretischen Entwurf lesen. Sein eigentliches Potential entfaltet der Text aber unter dieser Oberfläche. Denn die Schrift ist zugleich ein kunstpolitisches Plädoyer zugunsten der Dichtkunst.

Für das Thema des vorliegenden Bandes, nämlich das Verhältnis zwischen der Literatur und den anderen Künsten, liefert Lessing ein abgründiges Beispiel. Zunächst einmal scheint sich hier ein Literat ganz auf eine andere Kunstform einzulassen, indem er ein Werk der Bildhauerkunst (Laokoon) zum Kern einer allgemeinen Reflexion über die Ästhetik der Künste erhebt. Es zeigt sich jedoch schnell, dass die berühmte Skulptur nicht den Zielpunkt abgibt, sondern einen Kristallisationspunkt, an dem sich kontrastiv die Besonderheiten der verschiedenen Künste entwickeln lassen. Und hier kehren sich die Vorzeichen wider Erwarten um: Das, was die vermeintlichen Nachteile des sprachlichen Kunstwerks sind – die Flüchtigkeit der einzelnen Bestandteile und die Notwendigkeit, das Bild über den Umweg der Sprache im Kopf des Rezipienten zu erzeugen –, wendet Lessing zu Vorteilen. Erst diese Eigenarten dichterischer Schilderung, so ist die Pointe der *Laokoon*-Schrift, machen die Darstellung sowohl von Hässlichkeit als auch von größter Schönheit erst wahrhaft möglich. Dass es dem Autor dabei insbesondere um die dramati-

sche Dichtkunst geht, wird dabei nicht ausgesprochen, lässt sich aber vermuten. Die Bedeutung, die er den Themen Menschlichkeit und Natürlichkeit sowie den ‚vermischten Empfindungen‘ einräumt, verweisen implizit auf den Kern seiner Dramentheorie.

Ruft man Lessings dramatische Praxis auf, findet man eindrückliche Beispiele dafür, wie die im *Laokoon* entwickelten Thesen im Drama produktiv werden: Dazu gehören der temporäre Einsatz von Hässlichkeit in *Miß Sara Sampson*, um die Wirkung des Mitleids beim Publikum zu verstärken, und die Art, wie in *Emilia Galotti* gerade über die Ellipse eine Vorstellung idealer Schönheit erzeugt wird. Indem in dieser Szene die Malerei ‚zitiert‘ wird (über das Gemälde auf der Bühne nämlich, von dem das Publikum aber nur die Rückseite sieht), werden punktuell die Grenzen zwischen den Künsten überschritten.

Das Drama hätte sich im Vergleich der Künste noch aus einem Grund, den Lessing nicht anspricht, als Königsdisziplin ausweisen lassen. Durch die Inszenierung auf der Bühne verbinden sich sprachliche und bildlich darstellende Elemente, was erlaubt, nach Belieben mit den Möglichkeiten der verschiedenen Kunstformen zu spielen: Man kann dem Publikum zeigen, wovon gesprochen wird (auch das Gemälde von Emilia), oder es bei der Figurenrede belassen; die Schauspielerin der Sara kann ihr schmerzverzerrtes Gesicht den Zuschauern zuwenden, oder, abgewendet, von einer anderen Figur beschreiben lassen. Bemerkenswerterweise lässt Lessing, der sich in anderen Zusammenhängen so leidenschaftlich um die Theaterpraxis verdient machte (man denke nur an seine Beiträge zur Schauspielkunst), dem Regisseur durch seine Dramentexte sehr wenig Freiraum. Eindeutige Hinweise darauf, wie die Handlung darzubieten ist, werden oft sogar direkt über die Figurenrede vermittelt – also den auf der Bühne präsentierten Haupttext, den man bei der Aufführung nicht so unauffällig übergehen kann wie Regieanweisungen. Die literarische Vorgabe dominiert die theatrale Verkörperung. Und diese Priorisierung besteht bei den vorgestellten dramatischen Beispielen auch in inhaltlicher Perspektive: Im Theaterkunstwerk nutzt Lessing die ästhetischen Gestaltungsregeln der Dichtung, wie er sie im *Laokoon* beschreibt. Vor diesem Hintergrund könnte man mit Lessing schließen: Die Theaterkunst letztlich als sprachliche

und nicht als bildnerische Kunst zu verstehen, ist eine Entscheidung für die ‚bessere‘ Kunstform.

Robert Schumanns poetische Welten

I

Mit einem stark fokussierten Blick auf das Thema der Ringvorlesung – „Literatur und die anderen Künste“ – möchte ich sechs Stationen aus den Werk- und Arbeitsprozessen des Komponisten und Schriftstellers Robert Schumann vorstellen. Schumann ist für unser Leitthema ein eminent ergiebiges Beispiel, und zwar nicht nur in dem oberflächlichen Sinn, dass er sich sein ganzes Leben lang so intensiv wie kaum ein anderer bekannter Komponist mit Literatur und literarischen Texten beschäftigt hat, sondern mehr noch in dem raren, erstaunlichen Sinn, dass seine Musik und sein Komponieren in der Auseinandersetzung mit literarischen Methoden und Techniken entstanden sind. Wir haben es also mit einem Komponisten zu tun, der nicht nur „literarisch“ gedacht, sondern auch literarische Formen in musikalische übertragen hat.

Solche Transformationsprozesse zu verfolgen, ist aufregend und hoch interessant, weil sie in der eigentlichen Werkstatt des Komponierens stattfinden, zu deren Zeugen wir werden. Zeugen werden wir auf Grund einer Quellenlage, die sich in den letzten zwei, drei Jahrzehnten enorm verbessert hat. Musste man sich noch in den siebziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts mit teilweise stark gekürzten oder sogar willentlich gefälschten Quellen begnügen, so hat die editorische Musikwissenschaft im Blick auf Schumann seither viel geleistet.

Seine Tage-¹, Haushalt-² und Ehetagebücher³ sowie der große Fundus der musikkritischen Schriften liegen in gut kommen-

¹ Robert Schumann: *Tagebücher*. Band 1: 1827-1838. Hrsg. von Georg Eismann. Leipzig 1971; Robert Schumann: *Tagebücher*. Band 2: 1836-1854. Hrsg. von Gerd Nauhaus. Leipzig 1987.

² Robert Schumann: *Tagebücher*. Band 3: *Haushaltbücher*. Teil 1: 1837-1847. Hrsg. von Gerd Nauhaus. Leipzig 1982; Robert Schumann: *Tagebücher*. Band 3: *Haushaltbücher*. Teil 2: 1847-1856. Hrsg. von Gerd Nauhaus. Leipzig 1982.

³ Robert und Clara Schumann: *Ehetagebücher. 1840-1844*. Hrsg. von Gerd Nauhaus. Frankfurt/Main, Basel 2007.

tierten, textkritischen Ausgaben vor, so dass die im Jubiläumsjahr 2010 (dem Jahr von Schumanns 200. Geburtstag) erschienenen umfangreichen neuen Biografien⁴ sich auf solche Quellen stützen konnten.

Dieser Vortrag lässt mir leider nicht Zeit genug, die in Hinsicht auf mögliche Interpretationen außerordentlich ergiebige Biografie Robert Schumanns (die nicht zufällig immer wieder in den Blickwinkel zahlreicher Psychoanalytiker und Mediziner geraten ist)⁵ zu untersuchen. Kurz andeuten möchte ich daher nur, dass Schumanns Leben mehrere grandiose Vexierbilder eines hochdramatischen Verlaufs entwirft, die nicht zufällig die Filmbranche zu immer neuen Versuchen animiert haben, dieses Leben aufwendig zu bebildern. 1943/1944 entstand der Film *Träumerei* (mit Hilde Krahle und Matthias Wiemann in den Hauptrollen), 1947 versuchte sich Hollywood an Schumann (*Song of Love* mit Katherine Hepburn als Clara), 1974 führte Peter Schamoni in dem Film *Frühlingssymphonie* (mit Nastassja Kinski und Herbert Grönemeyer) Regie, und 2008 konnte man *Geliebte Clara* (mit Martina Gedeck und Pascal Greggory) sehen.

Schumann war in seiner Jugend ein wunderbar genialischer Wirrkopf, der Kompositionen schuf, wie sie noch kein anderer Komponist auch nur zu denken gewagt hatte, abseits von jedem Mainstream, radikal modern und virtuos aus dem Nichts. Gerade noch rechtzeitig geriet dieses musikalische Hochgenie in die Bahnen einer durchaus bürgerlich geführten Ehe mit einer der bedeutendsten Klaviervirtuosinnen seiner Zeit, der jungen Clara Wieck und späteren Clara Schumann. Der Ehe voraus ging ein zäher, aus heutiger Sicht aber sehr aufschlussreicher juristischer Prozess, den die beiden Liebenden (die sich über Jahre hinweg Liebesbriefe geschrieben haben, die heute als prototypische Modelle

⁴ Martin Geck: *Robert Schumann. Mensch und Musiker der Romantik*. München 2010; Peter Gülke: *Robert Schumann. Glück und Elend der Romantik*. Wien 2010; Martin Demmler: *Robert Schumann und die musikalische Romantik*. Mannheim 2010.

⁵ Dagmar Hoffmann-Axthelm: *Robert Schumann. Eine musikalisch-psychologische Studie*. Stuttgart 2010; Udo Rauchfleisch: *Robert Schumann. Eine psychoanalytische Annäherung*. Göttingen 2004.

romantischer Liebesbriefe gelesen werden können)⁶ mit Clara Wiecks Vater führten, der die Ehe der beiden unbedingt verhindern wollte.

Auf genialische Frühzeit, lodernde Liebeszeit, festliche Ehezeit folgten schließlich Zeiten reicher Arbeit (nicht nur als Komponist, sondern auch als Dirigent, Musikschriftsteller und zentrale Gestalt der innovatorischen Musikkreise in Deutschland, deren Ansprechpartner das Ehepaar Schumann über viele Jahre wurde), bis hin zu den späten Zeiten der Zerrüttung und Auflösung, in denen Schumanns hochnervöses Temperament zusammenbrach. Auf einen Selbstmordversuch folgte ein mehrjähriger Aufenthalt in der Heilanstalt von Endenich (bei Bonn)⁷, wo dieser in jedem Sinn großherzige und leidenschaftliche Mensch an der Fülle seiner Hörgebilde auf eine zu Herzen gehende Weise so nachvollziehbar zerbrach, dass als seine letzte Komposition ein nicht zu Ende geschriebener Choral erhalten ist, den man auch als heutiger, empfindsamer Hörer nicht leicht hören kann, ohne dass einem die gehörte Musik sehr nahe kommt.

Ein Lebensdrama also in fünf Akten könnte man sagen – und dazu ein Leben, das noch immer eine große Fangemeinde nach sich zieht, die es sich zum Ziel gesetzt hat, dieses Leben an jenen Orten, an denen es gestaltet wurde, auszustellen und nachvollziehbar zu erhalten. In Schumanns Geburtshaus im sächsischen Zwickau gibt es ein Schumann-Museum, und auch seine späteren Wohnorte wie etwa Leipzig und Düsseldorf haben mitsamt der Heilanstalt Endenich Museen geschaffen, in denen Konzerte und Lesungen stattfinden und in denen die deutschlandweit sehr rege agierende Robert Schumann-Gesellschaft jedes Jahr zahlreiche Veranstaltungen organisiert (sie hat ihren Sitz nicht zufällig im rheinischen Düsseldorf, wo es auch eine zentrale

⁶ Hanns-Josef Ortheil: „Wie wir doch sympathisieren!“ – Clara und Robert Schumann in ihren Briefen. In: Robert und Clara Schumann: *Briefe einer Liebe*. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Hanns-Josef Ortheil. Königstein/Ts. 1982, S. 297-338.

⁷ *Robert Schumann in Endenich (1854-1856). Krankenakten, Briefzeugnisse und zeitgenössische Berichte*. Hrsg. von Bernhard R. Appel. Mainz 2006.

Schumann-Forschungsstelle gibt, die ich u.a. bereits mit Seminaren unserer Hochschule besucht habe).

II

Beginnen wir nach diesem kurzen, einleitenden Vorspann mit Station 1 unserer Schumann-Forschungen. Wir befinden uns in den Jahren 1827/28 in Schumanns Geburtsstadt Zwickau, Schumann macht dort mit Auszeichnung das Abitur und beendet damit seine Schul- und Heimatjahre in der sächsischen Provinz.⁸ Aufgewachsen ist er in einem durch und durch literarischen Haushalt, als fünftes und letztes Kind des Buchhändlers, Verlegers und Schriftstellers Friedrich August Schumann, der sich seines jüngsten Sohnes auf besondere Weise annimmt.

Er füttert ihn mit großen Mengen von Lektüre (das Lesepensum ist gewaltig, es übersteigt bereits in jenen Jahren alles, was heutzutage ein Leser in kaum einem ganzen Leben an Lektüre bewältigt), er regt ihn an, eigene Texte zu verfassen, er freut sich darüber, dass der sich bald als hochbegabt erweisende Sohn in beinahe allen literarischen Gattungen bewegt, Gedichte schreibt, Dramenszenen entwirft, an Erzählungen und literarischen Porträts arbeitet und das alles in einem Freundeskreis vorträgt, den man als einen jener literarischen Zirkel verstehen kann, deren mit Gespräch, Emphase und Debatte aufgeladenen Binnenraum Schumann an den wechselnden Orten seines Lebens immer aufs Neue in sehr unterschiedlichen Formationen gestalten wird.

Schumanns Lieblingsdichter sind die Dichter der literarischen Romantik und allen voran der große Jean Paul, keinen deutschen Schriftsteller hat er so intensiv und immer wieder gelesen, denn die Romane Jean Pauls bieten ihm genau jene Vielfalt der psychischen Stimmungen, auf die auch sein eigenes Temperament abgestimmt ist: den jubelnden Enthusiasmus, die sich kindlich gebende Einfachheit, eine selbstzerstörerische Zerrissenheit, eine luftige Ironie und eine Empfindsamkeit, die sich vor

⁸ Ute Bär: ... und denke an mein theures Zwickau. Robert Schumanns Kindheit und Jugend. Stuttgart-Leipzig 2009.

allem in einem noblen Umgang der Romanfiguren miteinander beweist.⁹

Jean Paul ist 1825, also gerade erst, noch zu Lebzeiten des jungen Schumann, gestorben, er ist der Psychodramatiker unter den deutschen Dichtern der Zeit, einer, der sein Lesepublikum mit allen Mitteln zu erregen und zu fesseln versteht.¹⁰ Kein literarischer Trick war ihm zu schade, er war der hohe Organist sämtlicher Leidenschaften, auch der durchtriebenen – und gerade so etwas weiß der junge Schumann zu schätzen. Nach seinem Abitur reist er in Jean Pauls Sterbeort Bayreuth, besucht die Wirtschaft, in der sein Idol Tag für Tag dichtete (und dabei unglaubliche Mengen an Bier trank) und hat schließlich sogar das Glück einer Begegnung mit Jean Pauls Witwe in deren Wohnhaus, die ihm ein Bild des erst gerade Verstorbenen schenkt.

Neben der Literatur, die das erste und lange Zeit stärkste künstlerische Element für den jungen Schumann ist, gibt es noch die Musik. Schumann erhält früh Klavierunterricht und macht auch hier rasch Fortschritte, so dass Literatur und Musik schließlich eine explosive Dualität bilden, die er nicht mehr zu trennen versteht. In seinen ersten Traktaten und Essays denkt er über jene innige Verbindung von Tonkunst und Poesie nach, über die bereits Jean Paul geschrieben hat.¹¹

Die Romantiker haben die Musik (als Essenz der Poesie) noch über die Literatur gestellt und gleichzeitig das gemeinsame Element benannt, in dem sich die beiden Künste treffen: das „Poetische“. Das „Poetische“ ist das künstlerische Ferment der Durchdringung der banalen Weltprosa hin zu erleuchteteren, helleren, wacheren, klingenderen Momenten – Momenten starker Empfindungen also, die den irdisch-trockenen Raum der bürgerlichen Alltagsgeschäfte mit all ihren langweiligen Zeremonien vergessen machen.

„Poetisieren“ bedeutet um 1827/28: die Welt von innen durchdringen, sie in Schwingungsmomente versetzen, Tiefener-

⁹ Frauke Otto: *Robert Schumann als Jean-Paul-Leser*. Frankfurt/Main 1984.

¹⁰ Hanns-Josef Ortheil: *Jean Paul*. Reinbek 1984.

¹¹ Julia Cloot: *Geheime Texte. Jean Paul und die Musik*. Berlin 2001.

lebnisse gestalten und inszenieren. Dass die Musik dafür noch geeigneter ist als jede Literatur, versteht sich um diese Zeit beinahe von selbst, der junge Schumann erkennt die Dualität der beiden Künste nicht im Sinne einer Rivalität, sondern im Sinne jeweils spezifischer, sich eng berührender Labor-Situationen hoher Empfindlichkeit zu seinem ersten Programm.

Wie aber lässt sich diese Berührung verfolgen und gestalten? Schumann liest, schreibt, dichtet, räsoniert – und das alles hinterlässt in ihm eine aufrührende Mischung nicht mehr klar oder analytisch zu durchdringender innerer Emphasen, denen er auf dem Klavier Ausdruck zu geben versucht. Diese Versuche aber führen ihn geradewegs zum Improvisieren: Er sitzt am Flügel, schlägt Akkorde und Klänge an – und horcht diesen ersten musikalischen Experimenten nach. Wie genau treffen sie die dunklen Innenbewegungen seines Empfindens? Wie viel von diesen Bewegungen halten sie durch welche kompositorischen Mittel fest?

Indem wir den jungen Schumann bei diesen Experimenten beobachten, können wir sagen: Schon mit diesen frühesten und ersten Versuchen kompositorischer Arbeit bewegt er sich weit weg vom Traditionellen, sowohl vom klassischen Üben der Stücke großer Meister als auch vom damals hoch im Kurs stehenden Virtuositentum. Der junge Schumann gliedert sich aus dem Musikbetrieb seiner Zeit aus, als Klavierspieler will er kein Virtuose und Meister der Technik werden, und als beginnender Komponist erkennt er, dass die großen musikalischen Formen der Klassik (die Klaviersonate, die orchestrale Symphonie etc.) sein ganz auf das Tiefenmoment der unauslotbaren schwankenden Stimmungen hin ausgerichtetes Empfinden nicht zu fassen vermögen.

Die Folge ist: Schumann improvisiert nächtelang, Schumann macht den Flügel und seinen Klang zum Echoraum seiner Innenwelten. Was die Literatur in ihm auslöst und was sie in ihm verstärkt, versucht er in der Musik neu zu entdecken und zu erfassen. Der Kompositionsvorgang wird dadurch zu einem experimentellen, modularen Sich-Vortasten. Er organisiert sich in Mikro-Organismen, die immer aufs Neue abgehört, miteinander verglichen, gegeneinander gehalten, durchkreuzt und von allen nur denkbaren Perspektiven aus gespiegelt werden. An die Stelle ei-

ner vorgegebenen oder erfundenen Melodie, an die sich eine entsprechende Harmonik der Klänge anschließen würde, tritt ein offenes Feld experimentell-kleiner Körper, die zunächst keine weiteren Verbindungen eingehen. Sie stehen für sich selbst und wirken wie atomisierte Zellen.¹²

Mit der Bloßlegung dieser Zellkörper deutet sich Schumanns kompositorisches Lebensprogramm an: Es besteht, verkürzt gesagt, darin, die Psychodramatik Jean Pauls in Töne und Klänge zu übertragen und die Musik in romantisch-poetischem Sinn zu einem weiten Resonanzraum des psychischen Erlebens zu machen.¹³

Metaphorisch und geschichtsphilosophisch zugleich sprechend, könnte man weiterhin sagen, dass Schumann zu jenem Komponisten werden möchte, von dem die romantisierenden Literaten bisher nur geträumt und gedichtet haben.¹⁴ In allerhand fiktiven Gestalten haben Dichter wie Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck, August Wilhelm und Friedrich Schlegel, Novalis oder E.T.A. Hoffmann den romantischen Musiker porträtiert und ihm Lebensräume und Lebensgeschichten angedichtet.¹⁵ Der junge Schumann aber macht aus diesem bisher nur fiktiven, angedichteten Material ein existentielles, indem er es wörtlich nimmt und auf sich bezieht.

Wohin das nun im Einzelnen führt, wollen wir an einer zweiten Station seines kompositorischen Weges untersuchen.

III

Wir befinden uns Anfang der dreißiger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts in Leipzig, wo Schumann auf Wunsch der Mutter ausgerechnet Jura studieren soll, aber natürlich keineswegs Jura studiert. Stattdessen nimmt er Klavierunterricht bei einem der

¹² Bernhard R. Appel: *Vom Einfall zum Werk. Robert Schumanns Schaffensweise*. Mainz 2010.

¹³ Ulrike Kranefeld: *Der nachschaffende Hörer. Rezeptionsästhetische Studien zur Musik Robert Schumanns*. Stuttgart-Weimar 2000.

¹⁴ Christina E. Brantner: *Robert Schumann und das Tonkünstler-Bild der Romantiker*. New York-Bern-Frankfurt/Main-Paris 1991.

¹⁵ Christine Lubkoll: *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*. Freiburg 1995.

besten Klavierlehrer der Stadt, bei Friedrich Wieck, und er nimmt Kompositionsunterricht, um genauer zu erfahren, wie man mit den traditionellen musikalischen Formen umgehen soll, während er selbst längst weiß, dass er mit diesen Formen nie so wie gefordert und unterrichtet umgehen wird.

So gesehen lebt er ein atemberaubendes Doppelleben: Bei Friedrich Wieck, dem Lehrer der großen Virtuosen, geht er in die Schule, ohne das Virtuose zu schätzen und zu akzeptieren, und bei seinem Kompositionslehrer Dorn studiert er die traditionellen kompositorischen Techniken, die sich schon im Augenblick der Übung und der Niederschrift als die veralteten, falschen erweisen. Zusammen ergibt das alles ein heimliches Leben gleichsam gegen den Strich, ein verschwiegenes Unterlaufen der Tradition unter vorläufiger Beibehaltung ihres emsigen Erlernens.

Die literarische Konsequenz dieser Anspannung und Zuspitzung aber ist die Führung eines literarischen Tagebuchs, in dem Schumann akribisch die Innenprobleme seiner Existenz fixiert. Kurz notierend, referierend und hier und da erzählend wird das Tagebuch fast sein ganzes Leben lang ein wichtiges Medium seiner inneren Selbstaussprache sein, ein nicht abreißender, leidenschaftlicher Dialog mit sich selbst. In der Werkstatt des Tagebuchs entwickelt er zunächst wiederum einen literarischen Text in Kürzeln, Fragmenten, Andeutungen, Zusammenfassungen, um dann nach Entsprechungen dieser Textnotate in der musikalischen Notation zu fragen.

Trinkend, rauchend, dichtend, singend und musizierend durchtaumelt er seine Studienjahre in Leipzig, Heidelberg und wieder Leipzig,¹⁶ reißt kurz nach Italien aus, hinterlässt Spuren all dieses hochgerissenen Erlebten in seinen Tagebüchern, versteht diese Tagebücher, in denen er sich selbst zu einer romantischen Gestalt formt, als Folie der Musik und improvisiert diese Musik wiederum in genau jenem fragmentarisch-trunkenen Duktus, den die Tagebücher vorgeben.

¹⁶ Hans Joachim Köhler: *Robert Schumann. Sein Leben und Wirken in den Leipziger Jahren*. Leipzig 1990; Harald Pfeiffer: *Robert Schumann in Heidelberg*. Leipzig 2010.

Eine Folge dieser Transformation sind seine ersten, dann auch gedruckten Kompositionen, die, wie wir bereits wissen, in freier Improvisation am Klavier (und nur am Klavier!) entstehen und aller tradierten Musik so weit entlaufen, dass man es fast nicht zu glauben vermag. Hören wir ein erstes musikalisches Beispiel, den Anfang seines Opus 2, das er, seltsam und ungewöhnlich genug, *Papillons* tauft.¹⁷

Die *Papillons* sind kurze, blitzartig aufleuchtende Stimmungsbilder, die sofort wieder verschwinden. Jedes einzelne Stück charakterisiert ein bestimmtes Erlebnismoment, das exakt nicht zu bezeichnen, sondern höchstens als Erlebnisraum zu bestimmen ist. Als Zuhörer wird man von einem dieser Räume kommentarlos in den nächsten versetzt, man durchläuft eine Art Galerie akustischer, aber auch möglicher visueller Eindrücke und muss sich wegen des spontan und unverhofft erscheinenden Wechsels der Stimmungen laufend neu organisieren: Man wird zum Horchenden, Lauschenden, wird in eine enthusiastische Wendung mit hineingezogen, rasch auf Distanz gehalten, wieder heran gebeten, kurz melodisch geleitet und wieder des Raumes verwiesen, um den musikalischen Verlauf nur als Zuschauer zu erleben.

Radikal modern an dieser wahrhaftig „Neuen Musik“ einer „Neuen poetischen Zeit“ ist der Gestus des Verhuschten, Skizzenhaften, das aber nichts Vorläufiges hat, sondern die eigentliche Substanz des Musikalischen ausmacht. Die Skizze und der bewusst flüchtig wirkende Entwurf werden nobilitiert, sie konzentrieren das Ohr auf die Entstehung einer einzigen charakteristischen, sich dann aber rasch jäh verändernden Gestalt. Plötzlichkeit, Brüchigkeit, Andeutung – das sind Momente dieser „Neuen“, sich klein und unauffällig machenden Musik, die in epochalem Sinn die große musikgeschichtliche Bewegung bis hin zur minimalistischen Zwölftonmusik des zwanzigsten Jahrhunderts (etwa in den Werken von Alban Berg oder Anton von Webern) einleitet. Auf Schumanns fragmentarische Klaviermusik werden sich diese Modernen später berufen, und Alban Berg wird

¹⁷ Robert Schumann: *Papillons*. Gespielt von Andrei Gavrilov. EMI Classics. ASIN B0000246CR.

Schumanns Klavierkompositionen eine ausführliche analytische Studie widmen.

Schumann selbst hat gegenüber seinem Verleger darauf verwiesen, dass sich die *Papillons* (übersetzt etwa: „Schmetterlingstänze“) hintergründig auf Szenen eines Jean Paul-Romans (nämlich des Romans *Flegeljahre*) beziehen. Natürlich versuchen sie nicht, diese Szenen abzubilden oder wie spätere Programmmusik zu gestalten. Sie versuchen etwas ganz anderes, indem sie die Szenen und Charakterbilder des Jean Paul-Romans musikalisch lesen und darauf mit einer kompositorischen Entsprechung antworten. Diese Entsprechung führt zum Bruch mit großen Formen, zur Skizze, zum Fragment und zur bunten, arabesken Vielfalt von kurzen Epiphanien mit mal rauschhaft glückseligen, mal dunklen, mal statischen, mal diskursiven Elementarmomenten.

IV

Wenige Jahre später treffen wir im Jahr 1838 und an unserer dritten Station auf das Meisterwerk dieser neuen Musik, auf die *Kinderszenen*. Das Jura-Studium hat Schumann längst abgebrochen, er formt sich eine literarisch-musikalische Werkstatt, wie man sie sich für einen jungen, noch völlig unbekannten Komponisten nicht kühner vorstellen kann.

Zum einen setzt er die Ausbildung als Pianist fort, zum anderen schlüpft er in die Rolle eines Musikschriftstellers und gründet die *Neue Zeitschrift für Musik*, die schon bald zum Zentrum der musikalischen, poetisierenden Avantgarde im deutschen Sprachraum wird.¹⁸ Schreiben und komponieren – beides geht zugleich und in gegenseitiger intensiver Durchdringung weiter, und weiterhin protokolliert er auch in seinen Tagebüchern die neuen Bewegungen des wachsenden Werkstattbaus. Gleichzeitig versucht er, diesem Bau etwas von seiner Isolation und seinem Autismus zu nehmen. Die neue musikalische Welt soll sich mit weiteren Gestalten, mit Freunden, Bekannten und Briefpartnern, beleben, und sie soll eine Konzentration auf eine mögliche, bewegliche emotionale Mitte hin erfahren.

¹⁸ *Eine neue poetische Zeit. 175 Jahre Neue Zeitschrift für Musik*. Hrsg. von Michael Beiche und Armin Koch. Mainz 2013.

Literarisch weiß er längst, wie so etwas zu gestalten ist, Jean Pauls Romanfiguren haben es wie keine anderen vorgemacht. Organisiert wird daher ein regelrechter Kultus der Freundschaften, mit einem festen Kreis von Zuarbeitern, Enthusiasten und Interpreten, die sich in Leipzig regelmäßig um ihre neue Mitte, Robert Schumann, treffen. Schumann selbst aber verleiht diesem Bund aus seiner eigenen Perspektive noch ein zweites Zentrum, das Zentrum der Liebe, die er in dem seit 1835 begonnenen Briefwechsel mit der jungen Virtuosin Clara Wieck kultiviert. Freundschaft und Liebe, die beiden kanonischen Lebensformen aller progressiven Romantiker, sorgen gleichsam für eine unaufhörliche Bewegung der Gefühlsspannungen, sie lassen den gleichförmigen Alltag nicht zu, bewirken Dramatisierungen der täglichen Hoch- und Tief-Stimmungen und bilden so ein ungemein fein geknüpftetes Netz an psychischer Verwandlung.

Der Raum um Robert Schumann hat sich 1838 also bereits erheblich geweitet, er besteht nicht mehr nur aus flüchtigen Schattenrissen und Schattenbildern eines genialischen Erfinders und Träumers, sondern aus verdichteten, zusammen mit anderen Menschen durchlebten Gefühlsatmosphären, die er nun bereits als typische in ihrer jeweiligen Eigenart liest, erkennt und deutet.¹⁹ Musikalisch sprechen davon die *Kinderszenen*, die bis heute zu den beliebtesten Stücken der Klavierliteratur zählen. Schauen wir uns an, wie Großmeister Vladimir Horowitz in dem berühmten Wiener Konzert von 1987 die *Kinderszenen* eröffnet.²⁰

Bei den *Kinderszenen* handelt es sich nicht mehr um nobilitierte Skizzen und Fragmente (wie bei den *Papillons*), sondern um Stilleben bestimmter Gefühlssituationen. Diese erhalten als *Träumereien*, Phantasien, Erinnerungen oder Betrachtungen sprechende Bezeichnungen (so hat etwa die erste „Szene“ den schönen Titel *Von fremden Ländern und Menschen*). Mit derartigen, übrigens hoch poetischen und literarischen Bezeichnungen schreibt Schumann Momente seiner experimentellen, nicht mehr

¹⁹ Wolfgang Seibold: *Familie, Freunde, Zeitgenossen. Die Widmungsträger der Schumannschen Werke*. Sinzig 2008.

²⁰ <http://www.youtube.com/watch?v=dxz2UfCYtQk>

auf die klassischen Genres der Literatur zielenden Notizen, Andeutungen und aphoristischen Verweise in die Musik ein. Sie sind keine Überschriften, sondern literarische Inschriften der Musik. Um ihren Vorstellungsgehalt herum gruppieren sich die musikalischen Bewegungen in Form von bestimmten Charakteren, Erzählabläufen oder Phantasiebildern.

Dadurch – und das ist das Revolutionäre an diesen so unscheinbar und schlicht wirkenden Stücken – erhält die Musik einen erzählenden oder auch zuständlichen Gestus. Sie wird räumlich, tritt auf der Stelle und breitet sich höchstens noch wie eine langsame Wucherung aus. Auf diese Weise erhält sie eine Tendenz hin zum Bild, zur Statik, zur Auflösung von Zeitlichkeit. Das bekannteste Stück der *Kinderszenen*, die zu Tode gespielte *Träumerei*, ist in diesem Sinn das große Wagnis eines sich immer mehr vertiefenden Horchens nach innen, in einen noch unbegriffenen, vorerst dunklen Raum, in dem sich nichts auftut, sondern in dem man, der minimalen musikalischen Bewegung ausgeliefert und in immer dunklere Zonen gleitend, einer trunkenen Statik verfällt. Das Stück lotet die Gefährdungen, aber auch das mögliche Glück des Träumerischen aus, ohne es zu diskutieren oder von außen zu betrachten, es ist wie ein unendlich verlangsamtes Abschreiten oder Abgehen, mit vielen Dehnungen, mit langem Verweilen und zahlreichen Stockungen. Dadurch versetzt es den Zuhörer beinahe tranceartig in einen weiten Weltenraum, der sich von deutlichen, irdischen Bezügen trennt. So verharret die Musik in einem Schweben, schließt nichts ab, ordnet nichts, sondern bleibt offen und empörend bewegungslos.²¹

V

Lassen Sie uns an der sich nun auftuenden vierten Station einen Moment zurückblicken. Der junge genialische Schumann hatte zunächst literarisch und erst danach musikalisch begonnen. Mit der Zeit hat die Musik – als die weiter reichende und tiefer wirkende „Poesie“ der Empfindungen – eine stärkere Rolle übernommen, dabei jedoch die Literatur keineswegs verdrängt, sondern vielmehr umgeformt. Statt sich weiter wie als Primaner und

²¹ *Horowitz in London* (CD). RCA Gold Seal. ASIN: B000003FCU.

junger Student in den klassischen Genres – der Lyrik, dem Drama, der Erzählung – zu versuchen,²² konzentriert Schumann das Auf und Ab seiner Stimmungen in Tagebuch, Brief oder literarischer Skizze. In derart offenen Formen werden seine neuen literarischen Sprachen aufgeladen: knapp, protokollierend, aphoristisch, reflexiv, fragmentarisch – aber auch impulsiv, lyrisch, metaphorisch, enthusiastisch.

Genau solche Impulse verwandelt er dann in Klavierstücke, mit denen er nun auch im musikalischen Bereich Abschied von den klassischen Formen nimmt. Eine hoch poetische, verknappte und experimentelle Literatur der Notate, Andeutungen und geheimnisvollen Sentenzen schreibt sich (in Titeln, Arabesken und Satzbezeichnungen) direkt in die Musikstücke ein. So macht die neue Dualität von Musik und Literatur aus dem früheren Literaten Schumann einen Schriftsteller, der wie ein moderner Avantgarde-Autor des zwanzigsten Jahrhunderts schreibt und handelt: Notierend, die Notiz zum eigentlichen Genre der Poesie erhebend, sich in Fragmenten und kleinen, unabgeschlossenen Bildern artikulierend, die einem heutigen Leser teilweise schon erscheinen wie Erzählfragmente Robert Walsers.

In der *Neuen Zeitschrift für Musik* hat er sich für solche Texte ein einzigartiges, konzeptuell vollkommen stimmiges Forum geschaffen. Denn hier erscheinen seine literarischen Texte nicht in Buchform, sondern im Gewand einer Musikzeitschrift, in losen Blättern also, die später in alle Richtungen verstreut werden und eben nicht als schwere Gewichte auftreten und in Buchform vorliegen. Was in diesem neuen Gewand erscheint, hat mit herkömmlicher Musikkritik nichts zu tun und wird niemals etwas mit ihr zu tun haben. Schumann erschafft sich vielmehr in der Scheinform der Musikkritik ein völlig neues, literarisches Ausdrucksmoment, das den um seine Freunde und die Geliebte geweiteten Raum mit einbezieht und ihn dann sogar umschließt.²³

²² Robert Schumanns *Jugendlyrik*. Hrsg. von Aigi Heero. Sinzig 2003.

²³ Hans-Peter Fricker: *Die musikkritischen Schriften Robert Schumanns. Versuch eines literaturwissenschaftlichen Zugangs*. Bern-Frankfurt/Main 1983.

Darüber verwandeln sich die Freunde in poetische Gestalten, und jede neue Musik anderer Komponisten, die eigentlich zu analysieren und theoretisch zu durchdringen wäre, verwandelt sich in eine poetische Erzählung. Was dabei entsteht, ist derart kurios und bis ins letzte Moment typisch für Schumann, dass die Dualität von Musik und Literatur in jedem Satz, bis in die kleinste Nuance, sichtbar wird:

Eusebius trat neulich leise zur Türe herein. Du kennst das ironische Lächeln auf dem blassen Gesichte, mit dem er zu spannen sucht. Ich saß mit Florestan am Klavier. Florestan ist, wie du weißt, einer von jenen seltenen Musikmenschen, die alles Zukünftige, Neue, Außerordentliche wie vorausahnen. Heute stand ihm aber dennoch eine Überraschung bevor. Mit den Worten: ‚Hut ab, ihr Herrn, ein Genie‘, legte Eusebius ein Musikstück auf. Den Titel durften wir nicht sehen. Ich blätterte gedankenlos im Heft; dies verhüllte Genießen der Musik ohne Töne hat etwas Zauberisches.

Überdies, scheint mir, hat jeder Komponist seine eigentümlichen Notengestaltungen für das Auge: Beethoven sieht anders (aus) auf dem Papier als Mozart, etwa wie Jean Pauls Prosa anders als Goethes. Hier aber war mir’s, als blickten mich lauter fremde Augen, Blumenaugen, Basiliskenaugen, Pfauenaugen, Mädchenaugen wundersam an: an manchen Stellen ward es lichter – ich glaubte Mozarts ‚Là ci darem la mano‘ durch hundert Akkorde geschlungen zu sehen. Leporello schien mich ordentlich wie anzublinzeln, und Don Juan flog im weißen Mantel vor mir vorüber. ‚Nun spiel’s‘, meinte Florestan. – Eusebius gewährte; in eine Fensternische gedrückt hörten wir zu. Eusebius spielte wie begeistert und führte unzählige Gestalten des lebendigsten Lebens vorüber; es ist, als wenn die Begeisterung des Augenblicks die Finger über das gewöhnliche Maß ihres Könnens hinaushebt.²⁴

„Musikkritik“ wird hier in Gestalt einer musikalischen Initiation geboten. Als anonymes Ich bleibt der Erzähler scheinbar im Hintergrund, die agierenden Figuren sind stattdessen zwei poetische Gestalten, die gegensätzlich, aber letztlich doch wie zwei aufeinander bezogene Brüder erscheinen: Eusebius und Florestan.

Die kleine Erzählszene zeigt auf unnachahmliche Art die innere Bewegung und Dynamik, die das Hereinbrechen eines neuen

²⁴ Robert Schumann: *Schriften über Musik und Musiker*. Ausgew. und hrsg. von Josef Häusler. Stuttgart 2010, S. 5.

Stückes Musik in einen zuvor noch stillen Raum mit sich bringt und auslöst. „Hut ab, ihr Herrn, ein Genie“ – so wird die Initiation angekündigt und eröffnet. Ein erster Ton und eine erste Richtung romantischer Erwartung sind damit angeschlagen und aufgetan. Der zuvor noch schlichte, stille Raum weitet sich, Außerordentliches, Großes steht bevor.

Das Musikstück, das so in Szene gesetzt wird, erklingt aber nicht sofort, es wird vielmehr „intronisiert“: Das Heft mit den Noten wird aufgelegt, die Blätter werden gemustert und visuell erlebt – das „verhüllte Genießen der Musik ohne Töne“. Schritt für Schritt füllt die Musik mehr den Raum: Sie wird angekündigt, mit den Augen studiert und schließlich gelesen: „fremde Augen, Blumenaugen, Basiliskenaugen, Pfauenaugen, Mädchenaugen“ erscheinen und blicken zurück. Dann die ersten Töne – und Tonfragmente von Mozarts Oper *Don Giovanni* werden entdeckt.

So führt die kleine Szene romantische Musikerfahrung als behutsame, wache, kluge Steigerung einer musikalischen Innen-Erfahrung vor: durch das Signal (Ankündigung des Neuen), durch visuelles Erfahren der Komposition, erstes Studium, Spurensuche und Spurenfindung, erstes inneres Hören. Dann erst wird das Stück (es handelt sich um eine frühe Komposition Frédéric Chopins, Klaviervariationen über Themen aus Mozarts Oper *Don Giovanni*) auch gespielt und laut gehört. „In eine Fensternische gedrückt“ hört man zu, weil man wenigstens noch in minimaler Verbindung zum helleren Draußen und zum „Leben“ bleiben will. Die Hörer sind in diesem Sinne die Brückenbauer nach diesem Draußen, zu den „Gestalten des lebendigsten Lebens“.

Ich sagte es schon: Bei solchen Texten handelt es sich nicht um typische Musikkritik, sondern um eine besondere Form neuer Musikkritik, es ist „Schumann-Literatur“, die in einem minuziös gestalteten Ensemble von literarischen Figuren und minimalen Handlungsfäden die romantischen Spielarten des Musikhörens, Musikspielens und damit der Musikerfahrung an die Stelle der nichtssagenden Detailanalysen von musikalischen Strukturen setzt. Mit solch kleinen, pointillierten Texten liegen die adäquaten literarischen Ergänzungsformen der experimentellen Klavierstücke (wie der *Papillons*, der *Kinderszenen*, der *Davidsbündlertän-*

ze oder der *Kreisleriana*) vor. Literatur und Musik erscheinen amalgamiert.

VI

Wie aber steht es um die Liebe? Die fünfte Station unserer Forschungen führt uns in die späten dreißiger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts, in denen Clara Wieck und Robert Schumann, die beiden großen Liebenden, vor Gericht gegen Claras Vater um ihre Ehe kämpfen und diese schließlich auch per Gerichtsbeschluss erstreiten.

Für Schumanns literarisch-musikalische Werkstatt hat das weitreichende Konsequenzen, denn neben Tagebuch und literarische Skizze tritt nun vermehrt der Briefverkehr mit Clara. Fast täglich schreiben sich die beiden, stimmen einander auf die Liebe und eine gemeinsame Zukunft ab und animieren in Schumann neben den deutlich erkennbaren autistischen Zügen einer fortlaufenden kritischen Selbstorganisation nun auch ein stark dialogisches Moment.

Beide Liebende sprechen nämlich im Zug einer sich verstärkenden inneren Konfrontation mit Claras Vater immer mehr eine einzige, gemeinsame Sprache, wobei Clara zu Schumanns romantischer Doppelgängerin, Schumann selbst aber zu einem Literaten wird, der nun auch den weiblich-deklamierenden Liebeston beherrschen lernt. Und wie überträgt er diesen neu gefundenen femininen Ton in Musik? In beinahe einhundertvierzig Liedern, die im Ehejahr 1840 entstehen. Vertont er dabei etwa eigene Texte? Natürlich nicht, denn er schreibt ja längst keine Lyrik und erst recht keine Liebeslyrik mehr. Sein Genre ist die „Schumann-Literatur“, die das biografische Erleben auf dem Weg über offene Textformen (wie Tagebuch, Skizze, Brief) ins Musikalische übersetzt.

In den Liedern jedoch bedient er sich nicht eigener Texte, sondern greift nach Texten anderer Dichter (wie Joseph von Ei-

chendorff oder Heinrich Heine).²⁵ Hören wir als Beispiel die Vertonung des Gedichts *Widmung* von Friedrich Rückert.²⁶

Widmung

Du meine Seele, du mein Herz,
du meine Wonne, o du mein Schmerz,
Du meine Welt, in der ich lebe,
Mein Himmel du, darein ich schwebe,
o du mein Grab, in das hinab
Ich ewig meinen Kummer gab.

Du bist die Ruh, du bist der Frieden,
Du bist vom Himmel mir beschieden,
Dass du mich liebst, macht mich mir wert,
Dein Blick hat mich vor mir verklärt,
Du hebst dich liebend über mich,
mein guter Geist, mein bessres Ich!

Rückerts Gedicht ist ohne Zweifel Lyrik, wenn auch keine besonders gelungene, gute. Das aber spielt hier keine Rolle. Denn Rückerts Lyrik bietet Schumann ein ganz anderes Moment von Sprache, indem sie so singt und klingt, als bezöge sie sich auf biografische Momente von Schumanns eigenem Erleben. In femininem Gestus spricht sie momenthaft so, wie Clara Wieck und Schumann in ihren Briefen gesprochen haben. Das Gegenüber ist in solchen Gedichten das „bessere Ich“, das die autistische Versenkung des zuvor einsam gebliebenen, melancholischen Ichs überwinden hilft.

Der kompositorische Weg, den Schumann für diese neue biografische Situation findet, ist so konsequent wie verblüffend: Er musikalisiert Texte eines anderen Dichters und zieht durch diese Musikalisierung die scheinbar „fremde, andere“ Lyrik hinein in den biografischen Kosmos. So wirkt Rückerts Lyrik als literarische Vorlage in dialogischer Manier genau so, wie zuvor Schumanns eigene literarische Arbeiten als antreibende, animierende Momente für seine Klavierkompositionen figurierten.

²⁵ Krischan Schulte: „...was Ihres Zaubergriffels würdig wäre!“ *Die Textbasis für Robert Schumanns Lieder für Solostimmen*. Mainz 2005; *Schumann und seine Dichter*. Hrsg. von Matthias Wendt. Mainz 1993.

²⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=2NAu1mS2QsQ>.

Rückerts Gedichte werden in Schumanns literarisch-musikalisches Sprechen verwandelt, darüber erlischt ihr eigener, sich autonom gebärdender Gestus zugunsten eines sie überwölbenden und durchdringenden Schumann-Tons. So „gestaltet“ Schumann die fremde Lyrik neu, er spricht sie um und zieht sie als dialogisch verstandene Text-Partitur hinein in die Konstellationen der eigenen Werkstatt.

Das aber hat nun wiederum auch Konsequenzen für deren seit der Jugendzeit immer weiter entwickelte literarische Strukturen. Eine dieser Konsequenzen besteht darin, dass Clara und Robert nun gemeinsam Tagebuch führen und damit die „Schumann-Literatur“ um ein Ehetagebuch erweitern. Am 13. September 1840 entwirft Schumann die poetologischen Regeln für dieses zukünftige Tagebuch, das von nun an ein dialogisches sein soll:

Am 13ten September 1840

Mein herzlichstes junges Weib,

Laß Dich vor Allem auf das Zärtlichste küssen am heutigen Tage, dem ersten Deiner Frauenschaft, dem ersten Deines 22ten Jahres. Das Büchlein, das ich heute eröffne, hat eine gar innige Bedeutung; es soll ein Tagebuch werden über Alles, was uns gemeinsam berührt in unserem Haus- und Ehestand; unsere Wünsche, unsere Hoffnungen sollen darin aufgezeichnet werden; auch soll es sein ein Büchlein der Bitten, die wir an einander zu richten haben, wo das Wort nicht ausreicht; auch eines der Vermittlung und Versöhnung, wenn wir uns etwa verkannt hatten; kurz ein guter wahrer Freund soll es uns sein, dem wir Alles anvertrauen, dem unsre Herzen offen stehen. Bist Du damit einverstanden, liebes Weib, so versprich mir auch, daß Du Dich streng an die Statuten unsres geheimen Eheordens halten willst, wie ich es selbst Dir hiermit verspreche.

Alle acht Tage wechseln wir ab in der Führung des Secretariats; alle Sonntage (früh zum Caffee womöglich) erfolgt die Übergabe des Tagebuchs, wobei es Keinem verwehrt ist, auch einen Kuß beizufügen. Das Geschriebene wird alsdann gelesen, im Stillen oder auch laut, je nachdem der Inhalt es verlangt, Vergessenes nachgetragen, Wünsche werden angehört, Anträge gestellt und bewilligt, und überhaupt der ganze Lebenslauf der Woche sorgfältig erwogen, ob er auch ein würdiger und thätiger war, ob wir uns nach innen und außen immer mehr im Wohlstand befestigt, ob wir uns auch in unserer geliebten Kunst immer mehr vervollkommenet.

Die Aufzeichnungen in einer Woche dürfen nie unter einer Seite betragen; wer dagegen fehlt, bekommt eine Strafe, die wir uns noch aussinnen wollen. Sollte sich je ein Mitglied unsres Eheordens einfallen lassen, eine Woche lang gar nichts einzuzeichnen, so wird die Strafe sehr verschärft, ein Fall indeß, der bei unserer bekannten gegenseitigen Hochschätzung und Pflichtkenntnis kaum zu denken. Alle diese Sätze und Gesetze sind auch auf Reisen u. dgl. zu beobachten, und das Tagebuch muß immer mit.²⁷

VII

Ich könnte nun zeigen, wie sich die Dualität von Literatur und Musik in den gemeinsamen Ehejahren fortsetzt, weiter entwickelt und dabei immer neue offene Formen der „Schumann-Literatur“ (wie etwa das Album²⁸, die Anthologie²⁹ oder Blätter- und Mottisammlungen³⁰) als experimentelle literarische Vorlagen zu musikalischen Formationen entdeckt. Im Zuge dieser Erweiterung der literarischen Mittel erweitern sich dann auch die musikalischen, hin zu den neuen Gattungssprachen von Kammer- und Orchestermusik, Oper und Oratorium. Diese wechselseitigen Durchdringungen in ihren Besonderheiten jeweils nachzuweisen, habe ich hier jedoch nicht mehr die Zeit.

Statt dessen streife ich nur noch eine letzte Station, ich meine jene katastrophale in der Heilanstalt von Bonn-Endenich, die nichts anderes mehr zeigt als das Zerspringen der zuvor mit äußerster Raffinesse entwickelten dualen Spannung von Literatur und Musik. Die dialogische Kraft ist in den Jahren von 1854 bis 1856 verschwunden und erloschen, kaum ein Zeugnis beweist das eindrucksvoller als das Blumenbuch, das Clara Schumann für

²⁷ Robert und Clara Schumann: *Ehetagebücher. 1840-1844*. Hrsg. von Gerd Nauhaus und Ingrid Bodsch. Bonn-Frankfurt/Main-Basel 2007, S. 14.

²⁸ *Schumanns Albumblätter*. Hrsg. von Ute Jung-Kaiser und Matthias Kruse. Hildesheim 2006; Thomas Synofzik: *Aus Clara Schumanns Photoalben*. Chemnitz 2006.

²⁹ Robert Schumann: *Dichtergarten. Eine Anthologie für Freunde der Literatur und Musik*. Hrsg. von Gerd Nauhaus und Ingrid Bodsch. Bonn-Frankfurt/Main-Basel 2007.

³⁰ Leander Hotaki: *Robert Schumanns Mottosammlung*. Freiburg 1998; *Briefe und Gedichte aus dem Album Robert und Clara Schumanns*. Hrsg. von Wolfgang Boetticher. Leipzig 1979.

ihren kranken Mann entwirft. Es enthält getrocknete Blumen, die Clara meist während ihrer Konzertreisen gepflückt und in einem Album gesammelt hat, Erinnerungsstücke, die an das gemeinsame, schönere Leben erinnern und gleichzeitig durch Verblühen und Verwelken andeuten, dass dieses Leben nicht mehr besteht.³¹

Das bildliche Pendant dazu ist das Bild des wieder einsamen Schumann, der im Zimmer der Heilanstalt an seinem Flügel sitzt. Er schlägt sogar einige Tasten an. Diesmal aber entstehen keine Improvisationen mehr. Schumann klammert sich stattdessen verzweifelt an die ältesten musikalischen Ausdrucksformen, deren Gesetzen und Regeln er treu und gehorsam zu folgen versucht. Und so bearbeitet er zum Schluss seines kompositorischen Schaffens zwei ganz und gar einfache, überwältigend schlichte Choräle und schreibt zwei Choralsätze, deren alte Textvorgaben – getreu den Grundsätzen seiner Textbezüge – die extreme biografische Situation kurz vor dem geahnten Tod andeuten. Der erste Choralatz folgt einem Text aus dem sechzehnten Jahrhundert („Wenn mein Stündlein vorhanden ist“), der zweite dem Text von Martin Luthers Sterbechoral „Mitten wir im Leben sind/Mit dem Tod umfassen ...“

Die romantische Anstrengung eines dualen Kunstprogramms ist gebrochen, und übrig bleibt nur noch das Gebet um einen baldigen Frieden und die ewige Ruhe. Hören wir zum Abschluss diese beiden Choräle - der zweite, letzte, bricht mitten in seinem Verlauf ab, als überließe der ganz auf seine Einsamkeit zurück geworfene Komponist Robert Schumann seinem noch bestehenden Glauben das letzte (nicht mehr gesungene) Wort.³²

³¹ Clara Schumann: *Blumenbuch für Robert. 1854-1856*. Hrsg. von Gerd Nauhaus und Ingrid Bodsch. Bonn-Frankfurt/Main-Basel 2006.

³² Robert Schumann: *Späte Klavierwerke*. Gespielt von Tobias Koch. CD Genuin. ASIN: B000P1KT6O. Nr. 22 und 23.

Toni Tholen

Die Vielfalt ästhetischen Erlebens.

Zu W.H. Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*

Wilhelm Heinrich Wackenroders Œuvre ist überschaubar. Der am 13. Juli 1773 geborene Sohn aus preußischem Hause starb schon mit 25 Jahren. In dieser kurzen Zeitspanne allerdings entfaltete er erstaunliche Aktivitäten nicht nur als Schriftsteller, sondern auch als Kenner der Kunstgeschichte und der Musikästhetik. An den Anfängen der deutschen Philologie wirkte er ebenfalls mit. Wackenroder hatte zuvor eine profunde bürgerliche Bildung an einem Berliner Gymnasium, das er mit Ludwig Tieck, seinem engen Weggefährten, zusammen besuchte, erhalten, außerdem hatte der preußische Beamtensohn schon früh Musikunterricht, verkehrte zusammen mit dem Freund Tieck im Hause des Musikers Reichardt, „hörte zusammen mit ihm die Vorlesungen über Ästhetik und Mythologie bei Karl Philipp Moritz in Berlin und wurde so schon früh in den Bannkreis der Kunst hineingezogen“.¹ Wackenroder entwickelte eine ausgeprägte Leidenschaft für die Musik und wollte sie auch zu seinem Beruf machen, allerdings wollte der Vater dies nicht, da er eine solche künstlerische Laufbahn nicht für eine geeignete Berufswahl hielt. Zusammen mit Tieck entwarf er den Plan, nach Italien zu gehen, wo er selbst sich zum Musiker und Tieck sich zum Schriftsteller ausbilden lassen wollte. Daraus wurde aber nichts.

Stattdessen folgte Wackenroder den Vorstellungen seines Elternhauses, studierte 1793-94 in Erlangen und Göttingen Jurisprudenz, wurde ab 1795 Auskultator (eine Art Referendar) am Stadtgericht zu Berlin und fügte sich so in eine wenig geliebte

¹ Silvio Vietta: „Einleitung“. In: Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, herausgegeben von Silvio Vietta und Richard Littlejohns, Bd. I: *Werke*, herausgegeben von Silvio Vietta. Heidelberg 1991, S. 15-29, hier S. 21. Künftig werden Zitate und Nachweise aus diesem Band im Text sowie in den Fußnoten mit dem Kürzel WB und der Seitenangabe nachgewiesen. Vgl. zum Folgenden ebd.

bürgerliche Verwaltungslaufbahn. Nebenbei aber beschäftigte er sich weiterhin intensiv mit philologischen, kunst- und musikästhetischen Studien. Die Legenden-Bildung um den früh verstorbenen, hochtalentierten und sensiblen Autor hat ähnlich wie im Falle des Novalis früh eingesetzt und das Bild des an den Widersprüchen von bürgerlich-zweckorientiertem Leben einerseits und freier künstlerischer Existenz andererseits zugrunde gegangenen Jünglings forciert. Zur Bekräftigung einer solchen biographischen Einschätzung wird oft eine literarische Figur Wackenroders angeführt, der Musiker Joseph Berglinger, dessen Lebensgeschichte am Ende der *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* erzählt wird. In der Lebensgeschichte dieser Figur findet sich nämlich diese Spannung zwischen künstlerischem Selbstbild und den Ansprüchen bzw. Realitäten des Lebens als ein zentrales Motiv, welches das Schicksal des Musikers bestimmt. Von hier aus wird in einem nächsten Schritt das Bild einer exemplarischen Gestalt moderner Subjektivität gezeichnet, welche Hegel auf den Begriff des zerrissenen, ‚unglücklichen Bewusstseins‘ gebracht hat. Ein Zustand, der der Generation der Romantiker bis heute als dominante Mentalität zugeschrieben wird.

An diesen einleitenden Bemerkungen wird schon deutlich, dass die *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* in die Epoche der Romantik gehören, wie sie sich seit den 1790er Jahren vor allem in Deutschland zu formieren beginnt. Sie sind einer der Gründungstexte der deutschen (Früh-)Romantik, insofern sie für das romantische Welt- und Kunstverständnis zentrale Überzeugungen und ästhetische Innovationen präsentieren, so etwa die Kritik an der Vernunft- bzw. Verstandesdominanz der Aufklärung, an der rationalistischen Begriffssprache, am Systemdenken. Umgekehrt präsentiert der Text eine neue Form der Kunstbegeisterung, er denkt in neuer Weise über die Künste nach, und zwar sowohl über Produktions- als auch Rezeptionsprozesse in Bezug auf Malerei, Literatur und Musik, und vor allem praktiziert er all dies in einer ungewöhnlichen Form, die von manchen wegen ihrer Zwischenstellung zwischen Literatur und Theorie als „halbfiktionales Genre“², von anderen wegen seiner durchgehend

² Vietta: „Einleitung“ (WB, 15).

literarischen Verfahren uneingeschränkt als „literarisches Werk“³ bezeichnet wird.

Schauen wir uns die Rahmendaten und -bedingungen des Textes etwas näher an: Die *Herzensergießungen* erscheinen anonym im Jahre 1796, vordatiert auf 1797. Der enge Freund Ludwig Tieck befördert die Veröffentlichung dieses Textes genauso wie das posthume Erscheinen des zweiten wichtigen Textes, die *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*, im Jahre 1799. Die *Phantasien* setzen das Erzähl- und das ästhetische Reflexionsprojekt der *Herzensergießungen* fort und bilden einen wichtigen Fundus für die sich um 1800 herausbildende neue Ästhetik, vor allem im Bereich der Musik. Beide Werke sind das Produkt einer kollektiven Autorschaft Wackenroders und Tiecks. Genauso wie Tieck an den Werken des Freundes mitgearbeitet hat, hat dieser an Tiecks 1798 erschienenem Roman *Franz Sternbalds Wanderungen* großen Anteil.⁴ Silvio Vietta, der Herausgeber der historisch-kritischen Wackenroder-Ausgabe, geht davon aus, dass von den insgesamt 18 Stücken der *Herzensergießungen* mit relativer Sicherheit 13 eher auf Wackenroders und fünf eher auf Tiecks Autorschaft zurückzuführen sind.⁵

Was die Form der *Herzensergießungen* betrifft, so fällt zunächst auf, dass wir es zwar mit einer Erzählung zu tun haben, diese aber durchsetzt ist mit essayistischen Betrachtungen über die Künste und mit lyrischen Texten. Hinzu kommen Künstlerporträts und -anekdoten sowie Gemäldebeschreibungen, manche wiederum in lyrischer Form. Die einzelnen Teile des Gesamttextes basieren zum Teil auf historischen Quellen, die Wackenroder selbst während seiner ästhetikgeschichtlichen Studien, vermittelt durch seine Lehrer, ausgiebig zur Kenntnis genommen hatte. So vor allem durch den Göttinger Kunsthistoriker Johann Dominik Fiorillo, der Wackenroder die Kunst der Renaissance nahe brachte, und durch die Musiker Johann Friedrich Reichardt und Karl Friedrich Christian Fasch. Wackenroder war, als er die *Herzens-*

³ Monika Schmitz-Emans: *Einführung in die Literatur der Romantik*. Darmstadt 2009, S. 83.

⁴ Vgl. Vietta: „Einleitung“ (WB, 16 f.).

⁵ Vgl. Vietta: „Kommentar“ (WB, 287). Vgl. zum Folgenden WB, 294 ff.

ergießungen schrieb, auf der Höhe des ästhetischen Diskurses seiner Zeit. Wie eng die Zusammenarbeit des Autors mit seinen Lehrern und Freunden war, zeigt die Äußerung von Wackenroders Biograph Rudolf Köpke, dergemäß der Titel *Herzensergießungen* nicht vom Autor selbst sei, sondern von dem Komponisten und Musikschriftsteller Reichardt. An diese Äußerung anschließend, haben sich in der Forschung Kontroversen über die Anteile verschiedener Personen an dem Text, vor allem in Bezug auf die Klosterbruderfiktion, gebildet. Davon einmal abgesehen, ist es jedenfalls interessant zu erfahren, woher der Begriff *Herzensergießungen* eigentlich kommt und wie er zu verstehen ist. Gerhard Sauder vermerkt dazu:

Der Begriff *Herzensergießungen* läßt eine Verwendung in pietistischen Texten vermuten. [...] Die Wortbildung stammt [...] aus dem Bereich der ‚Wassermetaphorik‘, die in Mystik, Pietismus und Empfindsamkeit von außerordentlicher Bedeutung für die Evokation psychischer Zustände ist. Das Herz wird wie ein Gefäß betrachtet, das ein Übermaß nicht fassen kann oder will und überfließt.⁶

Diese Begriffsherleitung ist für das Grundproblem künstlerischer Kreativität, das der Text überall statuiert, erhellend. Es wird darauf noch zurückzukommen sein.

Zunächst zum narrativen Gerüst des Textes: Ein in die Jahre gekommener Klosterbruder blickt auf seine Jugend und seine Kunstbegeisterung zurück. Gleich die ersten Sätze des einleitenden Kapitels, wohl eher aus der Feder Tiecks hervorgegangen, geben die Erzählsituation an:

In der Einsamkeit eines klösterlichen Lebens, in der ich nur noch zuweilen dunkel an die entfernte Welt zurückdenke, sind nach und nach folgende Aufsätze entstanden. Ich liebte in meiner Jugend die Kunst ungemein, und diese Liebe hat mich, wie ein treuer Freund, bis in mein jetziges Alter begleitet: ohne daß ich es bemerkte, schrieb ich aus einem innern Drange meine Erinnerungen nieder, die Du, geliebter Leser, mit einem nachsichtsvollen Auge betrachten mußt. Sie sind nicht im Ton der heutigen Welt abgefaßt, weil dieser Ton nicht

⁶ Gerhard Sauder: „Empfindsamkeit und Frühromantik“. In: Silvio Vietta (Hrsg.): *Die literarische Frühromantik*. Göttingen 1983, S. 85-111, hier S. 96 f.

in meiner Gewalt steht, und weil ich ihn auch, wenn ich ganz aufrichtig sprechen soll, nicht lieben kann. (WB, 53)

Wir lernen hier einen Erzähler kennen, der sich in die Einsamkeit eines Klosters zurückgezogen hat, und seine Jugenderinnerungen an einen Leser adressiert, mit dem er sich innig verbunden fühlt, zugleich aber auch in Distanz zu ihm ist, denn der alternde Klosterbruder spricht nicht die Sprache seiner Gegenwart, er steht ihr sogar reserviert gegenüber. Weiter unten in dem Widmungstext, der unter dem Titel *An den Leser dieser Blätter* erscheint, erfahren wir, dass der Erzähler seine Blätter vor allem an junge angehende Künstler adressiert, an „Knaben, die sich der Kunst zu widmen gedenken, und noch die heilige Ehrfurcht vor der verflossenen Zeit in einem stillen, unaufgeblähten Herzen tragen“ (ebd.). Wir beginnen zu verstehen: Die zu schildernden *Herzensergießungen* richten sich nicht an alle möglichen Leser (offenbar schon gar nicht an Leserinnen), sondern nur an Künstler oder an Kunstliebhaber, die zugleich innige Kenner und Enthusiasten werden wollen. Dieser angebaute Austausch, die Kommunikation von Erzähler und Leser soll ganz im Bann momentanen Gefühlsüberschwangs stehen: „sie [die Künstler, die Knaben] lesen mit derselben Liebe, mit der ich geschrieben habe.“ (WB, 54) Woran sich Liebe und Ehrfurcht aber erzeugen sollen, das liegt in einer längst vergangenen Zeit. Fassen wir die zeitliche und räumliche Rahmung der Erzählung zusammen, so können wir Folgendes festhalten: Die Erzählung konstituiert auf der zeitlichen Ebene eine Ungleichzeitigkeit, die zugleich auch eine Wertung beinhaltet. In einer Erzähl- und in einer Lektüregegenwart soll ein Gefühl der Ehrfurcht und der Liebe entfacht werden, dessen Quelle und Anlass zeitlich weit zurückliegen. Suggestiert wird dabei, dass die Sprache bzw. die Kommunikationsformen der Gegenwart das Gefühl eigentlich nicht mehr zu erzeugen vermögen. Der sich erinnernde Klosterbruder gibt sich als ein unzeitgemäßer Erzähler zu erkennen, der sich mit scheinbar unvermittelbaren Gefühlsbotschaften an jüngere Zeitgenossen wendet. Seine Abseitigkeit dokumentiert auch der Ort des Erzählens, das Kloster. Diese Unzeitgemäßheit und die Abseitigkeit sind nun aber zugleich die Quellen des Neuen: einer an der Vergangenheit gewonnenen neuen Ästhetik, die mit Fug als romantisch bezeichnet werden kann,

und zwar aus inhaltlichen wie aus formal-ästhetischen Gründen, wie im Folgenden zu zeigen ist. Die neue Ästhetik, so meine These, spannt sich auf zwischen Kunstfrömmigkeit und Modernität, Enthusiasmus und Passion, und sie verausgabt sich nicht zuletzt in einer sich stets durch die Künste verschiebenden Betrachtung des Problems künstlerischer Inspiration und Ein-Bildung. Die *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* entfalten ein plurales Figuren-, Bild- und Stimmengeflecht, oder anders gesagt: eine plurimediale und synästhetische Textur ohne Finalität, ohne Auflösungen, ohne Positionsbehauptung, sondern lediglich abbrechend. Und genau darin erweisen sie ihre Literarität.

Raffael, Dürer oder die Malerei

Der größte Teil der *Herzensergießungen* besteht aus einer Thematisierung der Malerei und von Künstleranekdoten, -porträts und -gesprächen. Der Klosterbruder entfaltet seinen Reigen, beginnend nicht etwa in der Antike, sondern in der italienischen Renaissance-malerei. Dem ersten berühmten Kapitel mit dem Titel *Raphaels Erscheinung* folgen weitere Episoden über Francesco Francia, Leonardo da Vinci, Piero di Cosimo, Michelangelo Buonarroti und andere italienische Maler. Dabei bedient sich der Erzähler historischer Werke, vor allem auch der Künstlerviten Giorgio Vasaris (Erstausgabe Florenz 1550), denen Passagen und Geschichten entnommen werden und umgebildet in den Text einfließen. Nur einem Deutschen wird ein Ehrenplatz eingeräumt: Albrecht Dürer. Mit dem Beginn in der italienischen Renaissance folgt Wackenroder seinem Göttinger Lehrer Fiorillo, der seine Geschichte der Malerei ebenfalls mit der Renaissancekunst anfangen lässt. Wenn Wackenroder also nicht mit der Kunst der Antike einsetzt, sondern mit Raffael, so trägt er damit zu einer „Umwertung des Kunstideals“ bei, „das sich bereits bei [Wilhelm] Heinse, [Anton Raphael] Mengs u.a. andeutet“ und durch Fiorillo auf eine wissenschaftliche Basis gestellt wird: „die Verlagerung der Leitbildphase der Kunst von der Antike weg zur Kunst der Renaissance und damit auch eine Ablösung vom Kunstideal Winckelmanns“.⁷

⁷ Vietta: „Kommentar“ (WB, 300).

Was aber nun in *Raphaels Erscheinung* geschieht, ist weit mehr als eine kunsthistorische Umschreibung des klassischen Kunstideals, sondern die mit fiktionalen Mitteln operierende Statuierung einer Kunstfrömmigkeit bzw. einer Kunstreligion, deren Kern die Frage der künstlerischen Kreativität, der künstlerischen Inspiration und Ein-Bildung ist. Schauen wir uns etwas genauer an, was in dem Text passiert. Er beginnt mit einer Kritik an aufklärerisch-rationalistischen Theoretikern und Systematikern, die über die Begeisterungen der Dichter und Künstler in einer profanen, nüchternen Begriffssprache reden und meinen, etwas, das sich prinzipiell nicht in Worte kleiden lässt, erklären zu können. Die unnützen Worte dieser „Afterweisen“ (WB, 56) verfehlen das Wesentliche, nämlich einzusehen, dass die Künstler auf eine „geheimnisvolle Weise“ (ebd.) zu ihren Idealen gelangen. Im Folgenden geht es dem Erzähler darum zu veranschaulichen, dass große und vollendete Kunst nur durch göttliche Eingebung möglich ist. Dies ist der Einsatzpunkt für die Einführung Raffaels und seiner Vision. Der Text erweist sich an dieser Stelle als eine Montage. Zunächst wird ein von Raffael in einem Brief an den Grafen von Castiglione überlieferter Satz zitiert, der auch bei Winckelmann auftaucht: „Da man so wenig schöne weibliche Bildungen sieht, so halte ich mich an ein gewisses Bild im Geiste, welches in meine Seele kommt.“⁸ (WB, 56) Über diese tiefen Worte wird nun im Weiteren nachgedacht. Im Text geschieht dies mithilfe der Herausgabe eines angeblich im Kloster gefundenen Pergaments, auf dem „von der Hand des Bramante“ (ebd.) ein Gespräch aufgezeichnet ist, das dieser mit seinem Freund Raffael geführt habe. Raffael habe ihm im Vertrauen von dem Ereignis einer göttlichen Erscheinung berichtet. Auch wenn der Bramante als historische Figur identifiziert werden kann – es handelt sich um den großen Renaissance-Architekten Donato d’Angelo (1444-1514), mit dem Raffael befreundet war –, ist das im Kloster aufgetauchte Doku-

⁸ Bemerkenswert ist die hier eingefügte Übersetzung im Verhältnis zum italienischen Originalzitat, das Vietta wie folgt überträgt: „Da nun Mangel an gutem Urteil wie an schönen Frauen herrscht, bediene ich mich einer bestimmten Idee, die mir in den Sinn kommt.“ (Vietta: „Kommentar“, WB, 316) Von ‚Bildungen‘, ‚Bild im Geiste‘ und ‚Seele‘ ist darin nicht die Rede.

ment fiktiv. Wackenroder arbeitet hier mit dem erzählerischen Mittel der Herausgeberfiktion. Was dann also als Schilderung von Raffaels Erscheinung folgt, ist in Wahrheit eine Erfindung des Klosterbruders bzw. seines Autors Wackenroder.

Auf die Frage des Bramante an Raffael, woher er denn für seine vollendeten Madonnen die Schönheit entlehnt habe, erzählt ihm Raffael, dass er seit seiner Kindheit immer ein besonders heiliges Gefühl für die Mutter Gottes empfunden habe. Nachher sei es ihm ein dringlicher Wunsch geworden, die Jungfrau Maria in ihrer „himmlischen Vollkommenheit zu mahlen“ (WB, 57). Er habe in Gedanken ständig an ihrem Bilde gearbeitet, und gelegentlich sei das Finstere seiner Phantasie durch einen Lichtstrahl erhellt worden:

Und doch wäre es zuweilen wie ein himmlischer Lichtstrahl in seine Seele gefallen, so daß er die Bildung in hellen Zügen, wie er sie gewollt, vor sich gesehen hätte; und doch wäre das immer nur ein Augenblick gewesen, und er habe die Bildung in seinem Gemüthe nicht festhalten können. (Ebd.)

Er habe dann an einem Bild der Madonna zu arbeiten begonnen, sein Inneres sei dabei immer mehr erhitzt worden.⁹ Und eines Nachts habe von der Wand aus, an der das Bild hing, ein heller Schein ihn angezogen und in diesem Lichtstrahl habe ihn die Göttlichkeit in diesem Bild überwältigt. Er sei in Tränen ausgebrochen und es habe ihn angeschaut, als wolle es sich bewegen, und ihn habe gedünkt, als bewege es sich auch. Am anderen Morgen sei er wie neugeboren aufgestanden.

Was geschieht hier? Raffaels Erscheinung gibt das Modell für einen Prozess künstlerischer Inspiration und Schöpfung als den einer Ein-Bildung im doppelten Wortsinne ab. Der Prozess der Einbildung erfolgt in einem komplexen Ineinander von kindlichen, sehnsüchtigen Gefühlen gegenüber der göttlichen Mutter-Imago, visionär-transzendenter Erscheinung („himmlischer Lichtstrahl“), eigener genialisch-schöpferischer Selbstaffektion und körperlicher Abreaktion (Tränen) angesichts der eingebildeten Verlebendigung des Madonnenbildes. Man sieht: Die Herzenser-

⁹ Vgl. zu Wackenroders Rede vom erhitzten Inneren Raffaels beim Arbeiten (WB, 57) Viettas Hinweis auf den Einfluss Sulzers (WB, 317).

gießungen, jene inneren Wasserfälle, sind im Kern an die Idee bzw. das Problem künstlerischer Kreativität gebunden. Und sie haben eine durchaus reale Empfindungsbasis, aber darüber hinaus beruhen sie auch auf imaginär bleibenden Konstruktionen der Selbstaffektion, wie sie der Künstler und seine ehrfürchtigen Bewunderer brauchen. Eine Ehrfurcht, die in dem Moment zur Kunstfrömmigkeit wird, in dem das Kunstwerk als vollendetes Ideal durch die Erscheinung der Mutter Gottes mit der christlichen Religion verbunden wird.

Das geschilderte Wunder der himmlischen Allmacht, das nach den Worten des Klosterbruders das profane Geschwätz über die Begeisterung des Künstlers ersetzen soll, verfolgt darüber hinaus den Zweck, Kunstschaffen und eine mystisch gesteigerte Form von ästhetischer Religiosität, die die Begeisterung garantiert, zu vereinigen. Dass nun das gewisse ‚Bild im Geiste‘, das Raffael in die ‚Seele kommt‘, ausgerechnet die christliche Gottesmutter sein soll, wurde schon von einem frühen Rezensenten der Wackenroder’schen Schrift in seiner Bedeutung relativiert. August Wilhelm Schlegel merkt in seiner Besprechung in der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* vom 10. Februar 1797 an:

Die Vermischung historischer Wahrheit mit Erdichtung in dem Aufsatze: Raphaels Erscheinung, können wir nicht ganz billigen. Raphael hat die angeführten Worte wirklich geschrieben; allein es ist darin nicht von einer Madonna, sondern von der in der Farnesina abgebildeten Meergöttin Galathea die Rede, welche, wie man weiss, nicht zu den höchsten Idealen gehört, die Raphaels Pinsel hervorgebracht. Mithin fällt auch der geheimnisvolle Sinn jener Worte ganz weg.¹⁰

Trotz der Entzauberung dieser Stelle durch den romantischen Zeitgenossen leugnet dieser nicht den Reiz von solchermaßen „artistisch-religiöse[n] Visionen“.¹¹ Man sollte nur nicht vorschnell daraus schließen, dass die im Stück *Raphaels Erscheinung* produktionsästhetisch konturierte Kunst-Religion die Favorisierung des Christentums und womöglich eines romantisierten Katholizismus italienischer Provenienz einschließt. Andere Stücke

¹⁰ August Wilhelm Schlegel: „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“. Rezension. In: *Allgemeine Literatur-Zeitung*. 10. Februar 1797. In: WB, 418-423, hier 421.

¹¹ Ebd.

der *Herzensergießungen* werden zeigen, dass der Text nicht auf bestimmte Wertorientierungen festgelegt werden kann, weder auf Seiten der Kunst noch auf Seiten der Religion noch auf Seiten der Kulturgeographie.

Denn neben aller Italienbegeisterung tauchen auch deutsche Künstler auf. Auf dem Gebiet der Malerei ist es Albrecht Dürer, dem die Verehrung des Klosterbruders ebenso wie den Italienern gilt. *Das Ehrengedächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers* beginnt mit einer Beschreibung Nürnbergs, das Wackenroder auf einer Reise durch Franken neben anderen Städten wie Bamberg begeistert hatte. Er hat Nürnberg im Jahre 1793 mindestens dreimal besucht und dabei ausgiebig die in der Stadt zu sehende Malerei studiert, darunter eben auch etliche Arbeiten Dürers. Die Eingangspassage lautet so:

Nürnberg! du vormals weltberühmte Stadt! Wie gerne durchwanderte ich deine krummen Gassen; mit welcher kindlichen Liebe betrachtete ich deine altväterischen Häuser und Kirchen, denen die feste Spur von unsrer alten vaterländischen Kunst eingedrückt ist! Wie innig lieb' ich die Bildungen jener Zeit, die eine so derbe, kräftige und wahre Sprache führen! Wie ziehen sie mich zurück in jenes graue Jahrhundert, da du, Nürnberg, die lebendigwimmelnde Schule der vaterländischen Kunst warst, und ein recht fruchtbarer, überfließender Kunstgeist in deinen Mauern lebte und webte [...]. Wie oft hab' ich mich in jene Zeit zurückgewünscht! (WB, 90)

An diese Stelle scheint sich all die Rede von der deutschtümeln- den Mittelalter-Begeisterung der Romantiker heften zu können. Hier taucht in emphatischer Weise der Blick zurück in die Vergangenheit, in die alte Zeit auf, den der Klosterbruder zu Beginn seiner Erinnerung ja andeutet. Er wirbt geradezu darum, dass seine Leser, die jungen Künstler und kunstbegeisterten Knaben so wie er die alte Zeit neu entdecken und im Kontrast dazu die eigene Gegenwart und Kunst gering schätzen. Die alte, neu zu entdeckende Kunst – das ist vor allem Albrecht Dürer. Dürer steht mit seinen Menschenfiguren für Einfalt, Seele, Tiefe und Ernst. An seinen Bildern lässt sich in Wahrheit das studieren, was die jungen, vom Klosterbruder angesprochenen Schüler von Farben, Licht und von der Zusammenfügung der Figuren erst in der (künstlerischen) Gegenwart zu verstehen meinen. Vor allem steht

Dürer aber für eine Kunst der Innerlichkeit, des Ernstes und der Einprägung des „deutschen Charakters“ (WB, 94). Das ist nicht kulturchauvinistisch zu verstehen, sondern als Versuch, in der Gestalt Dürers den Italienern einen deutschen Maler zur Seite zu stellen und damit das Idealisch-Schöne, das Raffael zu allererst verkörpert, mit einem ebenso hoch einzuschätzenden Realismus zu komplementieren. Dürer hatte daran, so heißt es im Text, „seine Lust, uns die Menschen zu zeigen, wie sie um ihn herum wirklich waren, und es ist ihm gar trefflich gelungen“ (ebd.). Die Figuration Raffael/Dürer hat aber auch hier wiederum nicht allein eine kunstgeschichtliche Intention, sondern sie ist Auslöser einer den Text strukturierenden Bildlichkeit, die selbst Züge einer traumhaften Erscheinung hat: die Vision einer Vereinigung der Maler der europäischen Kunsnationen einschließlich des diese Vision malenden, traumhaft erlebenden Klosterbruders. Anlässlich des Besuches einer Bildergalerie träumt der Klosterbruder, dass die ehrwürdigen Meister alle plötzlich leibhaftig vor ihren Bildern stehen, da sie des Nachts manchmal „vom Himmel herunterstiegen“ (WB, 95):

Viele italienischen Maler erkannt‘ ich; von den Niederländern sah ich sehr wenige. Ehrfurchtsvoll ging ich zwischen ihnen durch; — und siehe! da standen, abgesondert von allen, Raphael und Albrecht Dürer Hand in Hand leibhaftig vor meinen Augen, und sahen in freundlicher Ruhe schweigend ihre beysammenhängenden Gemähld an. (Ebd.)

Diese Vision einer lebendigen Vereinigung europäischer Maler¹² schließt an dieser bezeichnenden Stelle der *Herzensergießungen* eine andere Vereinigung mit ein: der literarische Text vereinigt sich mit der Malerei, insofern in ihm ein ‚Traumbildner‘ (Sigmund Freud) am Werk ist. Träumend sieht der Klosterbruder vor sich, was er selbst träumend produziert. Dabei spiegelt er sich in den beiden Malern im Traum, die Hand in Hand vor ihren eigenen Bildern stehen und sie betrachten. Die romantische Vision eines – kulturell – vereinigten Europas wird hier für Augenblicke wahr,

¹² Als historische Vorlage dafür gilt die kunsthistorisch belegte gegenseitige Wertschätzung Dürers und Raffaels, vgl. dazu Vietta: „Kommentar“ (WB 281).

in der traumhaft-visionären Vereinigung von Bildnern, die sich berühren. Die Niederschrift des Klosterbruders ist die bleibende und nach vorn gerichtete Erinnerung an diesen Traum.

Göttliche Vielfalt oder die Sprachen

Die Sprache als Medium scheint in den *Herzensergießungen* schlechter wegzukommen als die Malerei. Denn schon zu Beginn hören wir Klagen über die blecherne Sprache aufgeklärter Kunstexperten. Die kleine Abhandlung *Von zwey wunderbaren Sprachen, und deren geheimnißvoller Kraft* nimmt die Reflexion der Sprache als Medium in besonderer Weise auf. Sie gilt allgemein als ein „Schlüsseltext der romantischen Literatur“.¹³ Zu Beginn wird die Sprache der Worte als eine große Gabe des Himmels gepriesen. Deutlich wird aber auch, dass der Mensch mit der Wortsprache vor allem in die Lage versetzt wird, die Dinge zu bezeichnen und dadurch zum Herrscher über die Welt zu werden. Auf diese instrumentell-pragmatische Funktion wird sie dann auch zunächst begrenzt. Sobald es darum geht, das über der Erde schwebende Unsichtbare, das Göttliche und Heilige zu berühren, es zu zeigen, von ihm zu künden, reicht die Wortsprache dafür nicht aus. Im Gegenteil, unser Geist wird in ihr nicht erhoben, sie füllt das Ohr nur „mit leeren Schallen“ (WB, 97).

Das Medium Sprache ist deswegen aber nicht als solches vom metaphysischen Erleben im Ganzen abgekoppelt. Denn es existieren zwei wunderbare Sprachen, die sich nicht auf die kognitiven, bezeichnenden und erklärenden, kurz: auf die bemächtigenden Funktionen von Sprache einengen lassen. Die eine ist die nur von Gott selbst gesprochene Sprache der Natur, die andere ist die Sprache der Kunst. Die zentrale Gemeinsamkeit beider Sprachen ist, dass die himmlischen Erscheinungen nicht vermittelt über Worte in das Innere des Menschen kommen, sondern „auf einmal“ (ebd.), plötzlich; ereignishaft drängen sie sich „in jede Nerve und jeden Blutstropfen, der uns angehört“ (ebd.). So ist es für den Klosterbruder seit seiner Jugend etwa das „Säuseln in den Wipfeln des Waldes“ oder „das Rollen des Donners“ (ebd.), die

¹³ Schmitz-Emans: *Einführung in die Literatur der Romantik* (Anm. 3), S. 87.

ihm geheimnisvolle Dinge von Gott, von seiner Allmacht und Güte erzählen. Es kann aber auch eine „heitere grüne Wiese“ (WB, 98) sein, die vom blauen Himmel beschienen wird. Es sind dies Empfindungen, die als Geräusche und Töne übers Ohr oder als Farbenzusammenspiel übers Auge ins Innere des wahrnehmenden Subjektes strömen. Eine Sprache also, die sich übers Ohr und die Augen vermittelt und zugleich in einem synästhetischen Zusammenwirken den Körper des Wahrnehmenden in einen Zustand höchsten Fühlens versetzt.

Die zweite wunderbare Sprache ist die der Kunst. Gemeint ist in der kleinen Abhandlung vor allem die bildende Kunst. Sie spricht anders zum Betrachter, durch Bilder von *Menschen*, nicht von Gott, in einer Art „Hieroglyphenschrift“ (WB, 98): Diese

schmelzt das Geistige und Unsinnliche, auf eine so rührende und bewundernswürdige Weise, in die sichtbaren Gestalten hinein, daß wiederum unser ganzes Wesen, und alles, was an uns ist, von Grund auf bewegt und erschüttert wird. (Ebd.)

Der Moment des Erschüttertwerdens ist es, der Sinne und Geist übrigens in beiden wunderbaren Sprachen zusammenschießen lässt. Das schafft kein systemhaftes Denken, keine Moral und keine geistige Belehrung. Solche Formen worthafter Sprache werden von den Weltweisen, die die Geheimnisse des Himmels und der Erde aufdecken wollen, geflissentlich benutzt, dabei aber verstoßen sie nach Ansicht des Klosterbruders jedoch die „dunkeln Gefühle“, welche für ihn „ächte[] Zeugen der Wahrheit“ (ebd.) sind. Der Klosterbruder und sein Autor Wackenroder schließen sich mit dieser Beurteilung u.a. an die von Jean-Baptiste Dubos und Johann Georg Sulzer her bekannte Aufwertung der indistinkten Gefühle für die Ästhetik an, die sich gegen die einseitige Betonung der sog. oberen Erkenntnisvermögen, der ‚clara et distincta perceptiones‘, in der Frühaufklärung richtet.¹⁴

Was bedeutet nun aber ein solches Plädoyer für die Sprache der Worte und auch für die Musik? Werden durch die zwei wunderbaren Sprachen der Natur und der bildenden Kunst die anderen ästhetischen Medien vom Urtropf der dunklen himmlischen Nährlösung, welche sich in mannigfaltigen Naturerscheinungen und

¹⁴ Vgl. Vietta: „Kommentar“ (WB, 335).

Gemälden in die Menschheit ausströmt, abgehängt? Bedenken wir bei der Beantwortung der Frage ein weiteres wichtiges Stück der *Herzensergießungen*. In *Einige Worte über Allgemeinheit, Toleranz und Menschenliebe in der Kunst*, ein, wie die Forschung einmütig konstatiert, dem Geist der Aufklärung verpflichtetes Stück, wird offensichtlich unter dem Eindruck von Herders Geschichtsphilosophie nicht nur einer allgemeinen kulturellen, ethnischen, religiösen Vielfalt das Wort geredet, sondern speziell auch einer ästhetischen. Die ästhetische Diversität folgt aus der Überzeugung, dass Gott als Schöpfer seine Sonne in tausend Richtungen strahlen lässt und darin sich genauso viele und höchst verschiedenartige Schöpfungen über den ganzen Erdball verteilen. Auf den Bereich der Kunst bezogen heißt es in dem Kapitel:

Auf ähnliche Weise ist das Kunstgefühl nur ein und derselbe Lichtstrahl, welcher aber, durch das mannigfach-geschliffene Glas der Sinnlichkeit unter verschiedenen Zonen sich in tausenderlei verschiedene Farben bricht. (WB, 88)

Verstehen wir das „mannigfach-geschliffene Glas“ als Metapher für die Plurimedialität ästhetischer Phantasie und Wahrnehmung, dann lässt sich das Zitat als engagierte Parteinahme für die Überzeugung verstehen, dass alle Künste in der Lage sind, das Himmlische und Göttliche und damit das Vollendete und Schöne zur Anschauung zu bringen.

Applizieren wir dies auf die Sprache der Worte, so zeigt sich, dass bei aller Kritik an der Sprache als Instrument von begrifflicher Erkenntnis, moralistischer Belehrung und Herrschaftstreben, die in den *Herzensergießungen* ständig vernehmbar ist, der Text selbst als Sprachkunstwerk fungiert, das durch einen poetischen Umgang mit Sprache der Kritik an ihr zu entkommen versucht. Der Königsweg dafür ist der einer fortgesetzten Annäherung an die anderen Künste. Ein paar Hinweise mögen hier genügen. Es war bereits darauf hingewiesen worden, dass die *Herzensergießungen* keine durchgängige, einheitliche Form haben. So wird auch nicht durchgehend erzählt, sondern die narrativen Passagen werden beispielsweise durch lyrische Texte unterbrochen. In dem Stück *Zwey Gemähldeschilderungen* heißt es gleich zu Beginn, Bilder seien eigentlich nicht beschreibbar. In-

folgedessen schildert der Klosterbruder die Bilder auf eine andere Weise, nämlich durch Bildgedichte, die die Form eines Gesprächs haben. Die drei dargestellten Figuren des ersten Bildes etwa, die heilige Jungfrau, das Christuskind und der kleine Johannes erhalten lyrische Sprechrollen, durch die der Leser der Verse in die Lage versetzt wird, die auf dem Bild dargestellte Szene als die einer lebendigen und stimmungsvollen Gegenwart zu erleben. Die Figuren durch lyrisches Sprechen lebendig werden zu lassen, birgt die Möglichkeit, am Schönen des Bildes, vermittelt über die dichterische Übersetzung, durch intensives Empfinden teilzuhaben. Dadurch entsteht größtmögliche Nähe zum Bild, anders als in der bloßen Bildbeschreibung. Dies entspricht übrigens dem Gedanken aus August Wilhelm und Caroline Schlegels Dialog *Die Gemählde* aus dem *Athenäum* von 1799, demgemäß die ‚Verwandlung‘ eines Gemäldes in ein Gedicht ohne Beschreibung auskomme.¹⁵

Ein zweites Verfahren der Annäherung ist das der Analogisierung von Malerei und Poesie. Beispiele hierfür finden sich vor allem in dem Stück *Die GröÙe des Michel' Angelo Buonarotti*. Da heißt es etwa: „Die Mahlerey ist eine Poesie mit Bildern der Menschen. So wie nun die Poeten ihre Gegenstände mit ganz verschiedenen Empfindungen beseelen [...], so auch in der Mahlerey.“ (WB, 111) Etwas weiter unten heißt es:

So wie die inspirierten Orientalischen Dichter, von der inwohnenden, mit Gewalt sich regenden himmlischen Kraft, zu außerordentlichen Phantasien getrieben worden, [...] so ergriff auch die Seele des Michel' Angelo immer mit Macht das Außerordentliche und Ungeheure, und drückte in seinen Figuren eine angespannte, übermenschliche Kraft aus. (Ebd.)

Der Text lässt sich an dieser Stelle insgesamt durch das Verfahren einer sich mehrfach verschiebenden Analogisierung beschreiben.

¹⁵ Vgl. Schmitz-Emans: *Einführung in die Literatur der Romantik* (Anm. 3), S. 86.

Berglinger oder die Musik

Was ist nun mit der Musik? Ist auch sie eine wunderbare Sprache? Die *Herzensergießungen* enden mit einer Erzählung des Klosterbruders über seinen Freund, den Musiker Joseph Berglinger, dessen Leben und Arbeiten als Kapellmeister er in einem Miniaturkünstlerroman von weniger als zwanzig Seiten Länge darbietet. Mit diesem kleinen Text, zu dem ergänzende Stücke in den wenig später von Tieck edierten *Phantasien über die Kunst* vorliegen, vollzieht sich eine für die Romantik charakteristische Bedeutungsverschiebung hin zur Musik, die auch für die Literatur Folgen hat. Darüber hinaus setzt die Geschichte Joseph Berglingers im Gesamtgefüge des Textes einen Kontrapunkt. Denn seine Lebensgeschichte findet ein tragisches Ende. Man hat darin eine Konterkarrierung der oft als inhaltliche Essenz des Textes angesehenen Kunst-Religion bzw. Kunst-Andacht gesehen, und zwar aus der Perspektive der Herausbildung einer spezifisch modernen Künstlersubjektivität.

Erinnern wir uns kurz, worum es in der Geschichte geht: Der Klosterbruder wechselt in seiner Schilderung von der Vergangenheit der großen Kunst in die Gegenwart eines Musikerlebens, wenn er seinen Jugendfreund Berglinger beschreibt. Über diesen erfahren wir, dass er schon während seiner Kindheit in einer kleinen süddeutschen Stadt „immer in schöner Einbildung und himmlischen Träumen“ (WB, 131) lebt. Ihm entgegen steht die enge, bürgerliche Welt des Vaters, eines Arztes, der sich aufs praktische Leben konzentriert und die Vorliebe seines Sohnes für die Musik als eine Sphäre, in der Joseph nach dem Höheren und Idealen strebt, ablehnt. Joseph vermag die Diskrepanz zwischen dem eigenen „schönen poetischen Taumel“ (WB, 133) und der prosaischen Welt seines Vaters, der ihn zu einem Medizinstudium treiben will, nicht länger auszuhalten und entscheidet nach längerem Zögern, seine Heimatstadt zu verlassen. Am Ende des ersten Teils der Erzählung findet sich Joseph vor den Toren der bischöflichen Residenzstadt. Der anschließende zweite Teil bringt den Leser qua Zeitsprung mitten hinein in Josephs schwieriges Leben als Kapellmeister der bischöflichen Residenz. Eingeflochten wird ein Brief an den Klosterbruder, in dem Berglinger über sein elendes Leben als Musiker berichtet. Kaum noch etwas ist übrig von

seinem Musikenthusiasmus, von seinem Taumel durch die Welt des Tonrausches, denn: die freie Phantasie wurde unterdessen in den „Käfig der Kunstgrammatik“ (WB, 139) eingeschlossen, Berglingers Einfälle und Gefühle in Bezug auf die Töne waren durch das Regelwerk eines gemeinen wissenschaftlichen Maschinen-Verstandes gedreht worden. Der unglückliche Kapellmeister berichtet auch von der Unterordnung ernsthafter künstlerischer Ideen und Gefühle unter die kunstfremden Interessen des Hofes und des Publikums. Kurz: Den Musiker Berglinger trifft all das, was um 1800 und später die moderne Entzweiung von Künstler-Ich und Welt bestimmt: die Diskrepanz zwischen Künsten und Wissenschaften, die Entfremdung vom Publikum und die Nutz- bzw. Folgenlosigkeit der ästhetischen Produktion. Berglinger ist einer der ersten modernen Künstler, die die ästhetische Autonomie als Entfremdung und d.h. als tragischen Prozess erfahren. An diesen Diskrepanzen geht Berglinger schließlich zugrunde und stirbt, psychisch zerrüttet. Er hinterlässt allerdings ein Meisterwerk, in das sein eigener Leidensweg eingeht: ein Oratorium zur Passion Jesu Christi.

Fragen wir uns, wie dieses Stück über die Musik und seinen Protagonisten, den Kapellmeister, in den Gesamttext der *Herzensergießungen* hineinpasst, denn offensichtlich wird hier die Gesamtthematik der ästhetischen Ein-Bildung noch einmal verschoben. Christine Lubkoll hat darauf aufmerksam gemacht, dass die Musik nicht erst auf den letzten Seiten der *Herzensergießungen* thematisch wird. Sie weist auf eine allmähliche Aufmerksamkeitsverschiebung von der Malerei zur Musik hin. Ein Indiz dafür ist die figurative Ersetzung der Madonna als bedeutende Ikone für Raffaels malerisches Ideal durch die Hl. Cäcilie, die Schutzpatronin der Musik.¹⁶ Verbunden damit ist ihre These, dass Malerei und Musik in den *Herzensergießungen* nicht einfach gegenüber gestellt werden, etwa als positive und als negative Seite von Kunstreligion, sondern dass mit Bezug auf das zentrale Thema ästhetischer Ein-Bildung bzw. ästhetischer Kreativität die Reflexionen über die Malerei, vor allem im einleitenden Kapitel

¹⁶ Vgl. Christine Lubkoll: *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*. Freiburg 1995, S. 132, S. 141.

Raffaels Erscheinung, Grundbedingung für das Musiker-Kapitel am Ende seien. Es geht, so Lubkoll, in den *Herzensergießungen* um die erzählerische Bewältigung des unlösbaren Rätsels der ‚Eingebung‘¹⁷. Von den aporetischen Reflexionen über die Musik aus könne man erkennen, dass es sich bei der Legende von *Raphaels Erscheinung*, gemeint ist das durch den Lichtstrahl eingegebene ‚Bild im Geiste‘, um ein „unhaltbares Konstrukt“¹⁸ handele.

Ich will abschließend erläutern, wie das zu verstehen ist. Berglinger erfährt sich in seiner doppelten Tätigkeit des Musikhörens und des Komponierens als ein gespaltenes Subjekt. Als Hörer erscheint ihm die Musik als Inspirationsquelle und in diesem Sinne ist sie eine ‚wunderbare Sprache‘. Wenn der junge Berglinger in einem Konzert sitzt, stellt sich in ihm eine gleichsam religiöse Andacht ein: „Seine ewig bewegliche Seele war ganz ein Spiel der Töne; – es war als wenn sie losgebunden vom Körper wäre und freyer umherzitterte, oder auch als wäre sein Körper mit zur Seele geworden [...].“ (WB, 133) Wenig später heißt es: „Manche Stellen in der Musik waren ihm so klar und eindringlich, daß die Töne ihm Worte zu seyn schienen.“ (Ebd.) Nicht immer aber ist die Musik ihm eine klare Sprache, denn in manchen Hörerlebnissen werden „[t]ausend schlafende Empfindungen in seinem Busen losgerissen [...] und bewegen sich wunderbar durcheinander“ (WB, 132). Die Empfindungen entfalten sich, statt sich in eine klare Sprache zu übersetzen, als ein „anarchisches Zeichenspiel“¹⁹, in dem immer Neues vor die inneren Sinne drängt:

All diese mannigfaltigen Empfindungen nun drängten in seiner Seele immer entsprechende sinnliche Bilder und neue Gedanken hervor: – eine wunderbare Gabe der Musik, – welche Kunst wohl überhaupt umso mächtiger auf uns wirkt, und alle Kräfte unsers Wesens um so allgemeiner in Aufruhr setzt, je dunkler und geheimnisvoller ihre Sprache ist. (WB, 134)

¹⁷ Ebd., S. 131.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd., S. 139.

Ist die Musik also einerseits Quelle von Eingebung und Einbildung, ist sie andererseits aber auch das sinnliche Medium selbst, das nicht die göttliche Idee (bei Raffael im Bild der vollendeten Madonna transportiert) ‚übersetzt‘, sondern ganz eigene Ideen erzeugt: Bilder, Gedanken, Vorstellungen, Empfindungen. Insofern ist die Musik eine, wie Wackenroder es in den *Phantasien über die Kunst* formuliert, „fremde, unübersetzbare Sprache“, „die kein Mensch je geredet hat, deren Heimath niemand kennt, und jeden bis in die innersten Nerven ergreift“. (WB, 208) Die in den *Phantasien über die Kunst* Berglinger zugeschriebenen Aufsätze zielen auf die Bestimmung von Musik als eine absolute, autonome Sphäre, die nichts mehr Göttliches übersetzt oder verschönert, sondern selbst „eine abgesonderte Welt für sich selbst“ (WB, 236) ist.

Zum Dilemma wird dieses absolute Verständnis von Musik Berglinger allerdings in dem Moment, in dem er sich als Komponist daran macht, die dionysische Welt der Töne und der sie begleitenden Empfindungen in eine kompositorische Form zu bringen. Die von ihm beklagte, dafür nötige „Kunstgrammatik“ stellt sich ihm in den Weg. Berglinger geht letztendlich an der „Diskrepanz zwischen innerster Empfindung und Kunstgrammatik, zwischen ‚Magie‘ und ‚Mechanik‘“²⁰ zugrunde. Er sucht zwar noch nach Lösungswegen, indem er in seiner Künstlerexistenz auf radikalen Rückzug und radikale Vereinzelung setzt; aus dieser lebensabgewandten Askese resultiert einerseits ein Meisterwerk, eine ‚Passionsmusik‘, andererseits aber auch der frühzeitige Tod.

Dass die Identifizierung Berglingers mit der Passion Jesu Christi nicht zu einer wenngleich negativen Bestätigung der Kunstreligion als ‚Quintessenz‘ der *Herzensergießungen* führt, darauf weist Lubkoll in ihrer Interpretation zu Recht hin.²¹ Eher bedeutet sie eine Infragestellung der verklärungs- und heilsgewissen Kunstbegeisterung, denn: „Der Leidensweg Berglingers entpuppt sich als eine Art ‚umgekehrte Passionsgeschichte‘, als Ne-

²⁰ Ebd., S. 147.

²¹ Vgl. ebd., S. 148.

gation der christlichen Heilsvision.“²² Diese unerlösbare Negativität schreibt sich in die *Herzensergießungen* ebenso ein wie die andächtige Verehrung religiös anbindbarer Kunst der Vergangenheit. Dass der Klosterbruder nach derartigen Erinnerungen an seinen Joseph nichts mehr schreiben kann und seine Erinnerungen abrupt abbricht, ist wie die dem Musiker eingeschriebene Zerrissenheit ein Signum der Modernität des Textes.

Schlussbemerkung

Die *Herzensergießungen* sind ein Gründungsdokument der Romantik. Das liegt an ihren Inhalten wie an ihrer Form.²³ Formal verweisen sie mit ihrer Heterogenität, den Verfahren der Fiktionalisierung historischer Daten, Dokumente und Figuren, schließlich mit ihrer Zusammenführung und Reflexion verschiedener ästhetischer Medien (Malerei, Sprache, Musik) und Textgattungen auf eine polyperspektivische Textur, wie sie die Frühromantiker programmatisch gefordert haben. Auch die Kritik an einem einseitig rationalistischen bzw. pragmatischen Sprachgebrauch ist der Romantik insgesamt eigen. Schließlich bewegen sich die *Herzensergießungen* innerhalb eines Textgenres, das erklärtermaßen nur im ästhetischen Modus über Kunst spricht und damit das romantische Postulat einer sich selbst schreibenden und fortschreibenden ‚Poesie der Poesie‘ in die Tat umsetzt.

Die von Wackenroder inaugurierte Kunst-Religion hat die Romantik in ihren verschiedenen Phasen intensiv beschäftigt. Sie hat aber auch wortstarke und einflussreiche Kritiker auf den Plan gerufen, allen voran Goethe, der 1802 in seinen *Tag- und Jahres-Heften* notiert:

[...] es [Wackenroders Buch] bezog sich auf Kunst, und wollte die Frömmigkeit als alleiniges Fundament derselben festsetzen. Von dieser Nachricht waren wir wenig gerührt; denn wie sollte auch eine

²² Ebd. Vgl. zur Infragestellung der Kunstreligion durch die Berglinger-Figur auch Bernd Auerochs: *Die Entstehung der Kunstreligion*. Göttingen 2009, S. 495-502.

²³ Vgl. zum Folgenden Schmitz-Emans: *Einführung in die Literatur der Romantik* (Anm. 3), S. 92.

Schlußfolge gelten, eine Schlußfolge wie diese: einige Mönche waren Künstler, deßhalb sollen alle Künstler Mönche sein.²⁴

Ein paar Jahrzehnte später wird Heinrich Heine diese Kritik in seiner Abrechnung mit der Romantik aufgreifen.²⁵

Trotz der harschen Kritik hat es immer wieder Anknüpfungen an die *Herzensergießungen* gegeben; dabei hat besonders die Figur des Musikers Berglinger moderne Wiedergänger gefunden. Einer der berühmtesten ist der deutsche Tonsetzer Adrian Leverkühn aus Thomas Manns *Doktor Faustus*. Der permanente quälende Zweifel, der Wechsel zwischen Rausch- und Ernüchterungszuständen, die gebrochene Religiosität und schließlich die Vollendung der musikalischen Könnerschaft in einer Passionsmusik machen den Kapellmeister Berglinger geradezu zu einer literarischen Präfiguration Leverkühns.²⁶

Von heute aus gesehen faszinieren aber in dem Text vor allem auch die dichten Reflexionen über die verschiedenen künstlerischen Medien sowie über den Prozess ästhetischer Kreativität. Besonders vorausweisend erscheint mir das Beharren Wackenroders darauf, keiner der Künste den Vorzug vor den anderen zu geben. Die Betonung der Vielfalt der Künste und der vielfältigen Zugänge zum ästhetischen Erleben, zur ästhetischen Kreativität ist eine der bleibenden Botschaften des kunstliebenden Klosterbruders.

²⁴ Johann Wolfgang von Goethe: *Tag- und Jahres-Hefte*. 1802. Weimarer Ausgabe I, 35, S. 140 f.

²⁵ Vgl. zur Kritik an der Kunst-Religion Wackenroders Martin Bollacher: „Wackenroders Kunst-Religion. Überlegungen zur Genesis der frühromantischen Kunstanschauung“. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 30 (1980), S. 377-394.

²⁶ Vgl. Gerhard vom Hofe: „Das unbehagliche Bewußtsein des modernen Musikers. Zu Wackenroders *Berglinger* und Thomas Manns *Doktor Faustus*“. In: Herbert Anton, Bernhard Gajek, Peter Pfaff (Hrsg.): *Geist und Zeichen. Festschrift für Arthur Henkel*. Heidelberg 1977, S. 144-156, hier S. 144-147.

Frühstück im Grünen.

Moderne Kunst und das Schöne

Wer die Schönheit angeschaut mit Augen,
Ist dem Tode schon anheim gegeben,
Wird für keinen Dienst auf Erden taugen,
und doch wird er vor dem Tode beben,
Wer die Schönheit angeschaut mit Augen.

Platen

1.

Was bewirken diese 200 Jahre alten Verse des Grafen August von Platen bei Lesern und Hörern heute? Dass sie mit einem zentralen Problem der Ästhetik des 19. Jahrhunderts, mit der Frage nach der Schönheit konfrontieren, bedeutet nicht, dass uns das damit ausgesprochene Problem noch irgendwie betreffen muss. Platen geht es um die verhängnisvolle Wirkung der Schönheit auf den Betrachter. Wer der Schönheit ansichtig wird, ist für das Leben verloren und ist doch nicht bereit zu sterben. Ihm ist eine Sehnsucht ins Herz gepflanzt, die ihn zu einem für immer zwischen Leben und Tod Umherirrenden macht, einem Verdammten, der auf Erlösung nicht hoffen darf. Daher, so die Botschaft, die diese Zeilen versenden, hüte man sich vor der Schönheit und vermeide es, ihren Schleier zu lüften.

Abgesehen davon, dass Platen in spätromantischer Verzagt-heit die generelle Verführungskraft weltlicher Reize dämonisiert, bleibt für uns in diesem lyrischen Sprechakt eine wesentliche Frage offen: Was kann mit Schönheit gemeint sein? Nicht erst in einer von der Konsumindustrie umfassend ästhetisierten Lebenswelt, erscheint ein dauerhaftes Wesen der Schönheit wie ein Relikt aus grauer Vorzeit. Schönheit erscheint in der Gegenwart als rhetorische Größe im Kampf um Verkaufsoptionen. Das ist gerade dort wahrzunehmen, wo sie *nicht* vorkommt. Das Layout eines Schreibens vom Finanzamt etwa verzichtet bewusst auf jede Art der Ästhetisierung. Das Finanzamt will uns nichts verkaufen, sondern stellt lediglich gesetzeskonforme Forderungen. Wo im-

mer die krude Wirklichkeit in ihrer nüchternen Legalität in Erscheinung tritt, fehlt das Schöne. Hingegen ist es sofort zur Stelle, wenn wir zu etwas verführt werden sollen, vor allem zum Kauf von Produkten oder zur Preisgabe von persönlichen Daten. Hat Platen also immer noch Recht, wenn er vor der Schönheit warnt?

Man muss nicht lange nachdenken, um zu erkennen, dass der idealistische Begriff der Schönheit und die Schönheitspostulate der Konsumwelt meilenweit auseinander liegen. Was August von Platen darunter verstand, hat so gut wie gar nichts mehr mit dem Schönheitsbegriff zu tun, der uns aus den populären Medien ausdauernd entgegenlächelt.

Der alte, von Platen und seinen romantischen Zeitgenossen gemeinte Schönheitsbegriff hat seine Wesensdomäne nicht im Konsum sondern in der Kunst. Und vielleicht ist diese Art der Schönheit genau zu dem Zeitpunkt endgültig von der Agenda verschwunden, als die Pop-Art Konsumprodukte als Kunstgegenstände vorstellte und das eine im anderen verschwinden ließ. Eklatant erscheint den modernen und postmodernen Betrachtern das Auseinanderdriften der Begriffe Kunst und Schönheit. Wer würde heute in einem Museum für zeitgenössische Kunst ernsthaft nach der Schönheit suchen? Ja, selbst die Besucher, die im Louvre vor der Mona Lisa stehen, dürften mitunter daran zweifeln, ob es in diesem Gemälde um die Schönheit selbst gehe oder doch vor allem um das unbestreitbare Können eines alten Meisters, das man nur bewundern kann.

Einer Schönheit im absoluten Sinne begegnet heute niemand mehr. Deshalb ist es, anders als bei Platen, jetzt möglich, ungebrochen weiterzuleben, wenn man einem Menschen oder einer Sache ansichtig wird, die man schön findet. Die Begegnung mit dem Schönen macht das Dasein angenehmer; das dürfte dann aber alles sein, was man davon erwartet. Das Schöne im Einzelfall ist niemals identisch mit dem Wesen der Schönheit und eben um dieses Wesen geht es wie in allen Epochen seit Platon auch noch in der Epoche um 1800.

Die Romantiker entdeckten im verschleierte Bildnis zu Saïs das zu ihrem Schönheitsideal gehörende Symbol. Der Schleier des Bildnisses, das noch niemand gesehen hat, darf auf keinen Fall gelüftet werden. Friedrich Schillers Gedicht *Das ver-*

schleierte Bildnis zu Saïs hat das Motiv in den romantischen Gedankenkreis befördert. Es wurde zur Metapher für die Stellung, die der Künstler gegenüber dem Schönen einnimmt.

In seinen elegischen Gedichten betrauert Schiller den generellen Verlust der Ideale, zu denen in vorderster Linie die Schönheit gehört: „Erloschen sind die heitern Sommer, / Die meiner Jugend Pfad erhellt, / Die Ideale sind zerronnen, / Die einst das trunkne Herz geschwellt.“¹, heißt es in den ersten Versen des Gedichts *Die Ideale*. Schiller schließt unmittelbar die Auseinandersetzung mit dem Ideal der Schönheit an:

Wie einst mit flehendem Verlangen
Pygmalion den Stein umschloß
Bis in des Marmors kalte Wangen
Empfindung glühend sich ergoß
So schlang ich mich mit Liebesarmen
Um die Natur mit Jugendlust,
Bis sie zu atmen, zu erwarmen
Begann in meiner Dichterbrust.²

Drei wesentliche Aspekte weist die Sehnsucht nach dem Ideal bei Schiller auf. Der lyrische Sprecher will des Ideals innwerden, indem er es ins Leben überführt, es lebendig werden lässt, es durch seine Leidenschaft animiert. Dafür steht das zu Schillers Zeiten äußerst beliebte Bild von Pygmalion und seiner selbstgeschaffenen Statue, der Pygmalion durch fortgesetzte liebevolle Zuwendung Leben einhaucht. Das ästhetische Ideal, das der von Ovid her überlieferte Pygmalionmythos reflektiert, steht für die Suche nach dem Ideal überhaupt.

Schließlich wird der vom Ideal Ergriffene als *Dichter* apostrophiert; er wird selber zu einem Produzenten von symbolischen Werten, die im Horizont der Schönheit angesiedelt sind.

Bei Schiller ist das verlorene Ideal, das man allein im sentimentalischen Bewusstsein seines Verlusts wiedererlangen kann, mit dem Ideal des Schönen identisch. Bei ihm, dem Weimarer Klassiker, führt der Weg der Schönheit zu einem höheren Leben,

¹ Friedrich Schiller: *Werke in drei Bänden*, Bd. II, herausgegeben von Herbert G. Göpfert. München 1966, S. 688.

² Ebd.

das wieder im Zeichen unumstößlicher Ideale stehen soll. Allein in der Kunst, so Schiller in seinen Briefen zur *Ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechts* aus dem Jahre 1795, gelange die Menschheit zu sich selbst, im Fokus des Schönen erfülle sich allererst die Menschwerdung:

„Die Schönheit müsste sich als eine notwendige Bedingung der Menschheit aufzeigen lassen“, schreibt Schiller im zehnten Brief und fährt fort:

Es soll eine Gemeinschaft zwischen Formtrieb und Stofftrieb, d. h. ein Spieltrieb sein, weil nur die Einheit der Realität mit der Form, der Zufälligkeit mit der Notwendigkeit, des Leidens mit der Freiheit den Begriff der Menschheit vollendet. [...] Wie aber eine Schönheit sein kann, und wie eine Menschheit möglich ist, kann uns weder Vernunft noch Erfahrung lehren.³

In der jahrelangen Auseinandersetzung mit Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft* gelangt Schiller zu der Ansicht, dass es die Kunst sei, das Prinzip der ästhetischen Produktion, die das Schöne im Horizont der Vollendung der Menschheit erheben könne. Auch wenn die alten Ideale zerfallen sind, können sie in Schillers Perspektive durch die transzendentalen Operationen künstlerischer Akte wieder ins Recht gesetzt und zu neuer Geltung gebracht werden.

Die von Schiller betriebene Hervorhebung der Kunst gegenüber allen anderen Sphären des Ideals brachte in gewisser Weise überhaupt erst den Typus des Romantikers hervor. Indem Schiller das platonische Ideal der Schönheit endgültig als verloren anerkennt, bringt er die Kunst als Austragungsort metaphysischer Tätigkeit in Stellung. Die Romantiker sollten sich diesen Gedanken so leidenschaftlich wie keinen zweiten zu Eigen machen. Sie sehen sich zwar immer noch dem Schleier, den das Bildnis zu Saïs bedeckt, gegenüber. Doch sie begreifen sich jetzt als Auszubildende, die lernen, die Hieroglyphenschrift der Natur zu entziffern und auf diesem Wege zum Wesen der Schönheit vorzustoßen.

Für Schiller bleibt das Ideal unantastbar. Den Erzromantiker Friedrich von Hardenberg, der sich Novalis nannte, aber reizt die

³ Ebd., S. 468.

Vorstellung, man könne zum Bilde und damit zum Schönen über ein Studium, eigentlich eine Sprachlehre, vordringen.

Gegenstand dieses Sprachstudiums wäre die Geheimschrift der Natur, die für Novalis gleichbedeutend mit dem Schleier ist, der das Bildnis verdeckt. Wer diese Geheimschrift zu lesen verstünde, käme gleichermaßen in den Besitz von Wahrheit und Schönheit. Der Lehrling zu Saïs findet die Spuren dieser Schrift überall:

Figuren, die zu jener großen Chifferschrift zu gehören scheinen, die man überall, auf Flügeln, Eierschalen, in Wolken, im Schnee, in Krystallen und in Steinbildungen, auf gefrierenden Wassern, im Innern und Äußern der Gebirge, der Pflanzen, der Thiere, der Menschen, in den Lichtern des Himmels, auf berührten und gestrichenen Scheiben von Pech und Glas, in den Feilspänen um den Magnet her, und sonderbaren Conjecturen des Zufalls erblickt.⁴

Mit diesen Worten, könnte man zugespitzt sagen, beginnt die Auseinandersetzung mit dem Schönen jenseits des Schillerschen Ideals. Das Schöne ist jetzt keine durch Vernunftoperationen rekonstruierte, die Menschheit als Entwurf der Vervollkommnung auszeichnende Größe mehr, sondern eine Frage der Entzifferung. Die Chifferschrift der Natur gibt keineswegs ihre Übersetzung preis, aber sie suggeriert ihren Betrachtern die Möglichkeit ihrer Lesbarkeit, indem sie sich mit ihren zahllosen Mustern als Schrift darbietet. Novalis hebt darauf ab, dass die Begegnung mit der Schönheit einer exklusiven Gruppe von Entzifferern vorbehalten sei. So wird der Romantiker zum elitären Berufsinterpreten des Schönen. In einer Zivilisation, die sich von den alten Idealen abgelöst hat, übernimmt von nun an der Künstler die Aufgabe der Sinngebung durch Interpretation des Unerkannten.

2.

Wenn man sagen will, was aus dem Ideal des Schönen in der Kunst im Anschluss an Klassik und Romantik geworden ist, wird man gerade auch diese Vorgeschichte erzählen müssen. Denn es verhält sich keineswegs so, dass die Moderne das Schöne kurzer-

⁴ Novalis: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, Bd. 1, herausgegeben von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. München, Wien 1978, S. 201.

hand ausmerzt oder zerstört. Die Moderne betreibt vielmehr die Radikalisierung jenes romantischen Programms der Dechiffrierung des Schönen, das Novalis angestoßen hat. Dabei nimmt die Kunst den Diskurs des Schönen in sich auf und führt ihn auf der Ebene der Werke weiter. Das Rätsel der Schönheit wandert als diskursive Größe in die Bilder ein. Damit nimmt der Diskurs vom Schönen eine sehr eigenwillige Gestalt an: Das Schöne erscheint im Rahmen seiner hieroglyphischen Verschlüsselung nicht mehr als Ideal, sondern als Idee. Pygmalions Statue muss nicht mehr zum Leben erweckt werden. Das Problem des Ideals, das sich im Leben nicht mehr zeigt, ist der Kern der Idee, um die es jetzt in den Bildern geht.

Das Schöne als Idee seiner Verschlüsselung tritt in der Farbe, als Linie, in abstrakten Konzeptionen und monochromen Flächen, im Primitiven und im Experiment in Erscheinung – aber eben nicht mehr im Gegenstand, nicht mehr als Verkörperung und mithin nicht mehr im bildnerischen Akt. Wo der Akt war, ist jetzt eine Idee, die mit der Problematisierung des Akts identisch wird. Gerade an der Aktmalerei lässt sich die Transformation des Schönen vom Ideal zur Idee studieren.

3.

Mit dem Jahr 1831 ist der Zeitpunkt relativ genau zu bestimmen, an dem die Ablösung der romantischen Sehnsucht nach der Schönheit durch die moderne Auseinandersetzung mit der Idee des Schönen einsetzt. Es ist dies das Jahr, in dem der französische Schriftsteller Honoré de Balzac die Erzählung *Das unbekannte Meisterwerk* verfasst. Balzac stellt die Frage nach der Kunst und dem Schönen in der Form, in der sie bereits in der Romantik umkreist worden ist, im Selbstverständnis moderner Künstler und Theoretiker aber erst kulminieren konnte. „Man kann“, schreibt der Kunsthistoriker Hans Belting,

die Novelle Balzacs heute nicht mehr lesen, ohne auf ihr den Blick all der Künstler ruhen zu sehen, die sich in diesem Spiegel selbst erkannt haben. Van Gogh war, noch in seinem Freitod, eine Wiedergeburt Frenhofers, und von Cézanne wird der Ausruf überliefert: ‚Frenhofer das bin ich selber!‘ Picasso mietet ein Atelier in jener

Pariser Straße, in der die Novelle beginnt und malte dort das Meisterwerk ‚Guernica‘.⁵

Dieser Frenhofer ist die Hauptfigur in Balzacs Erzählung, ein alter Maler, der seit zehn Jahren an einem Meisterwerk arbeitet, das noch niemand gesehen hat, das aber im engeren Kreis der Kunstkenner bereits einen legendären Ruf genießt. Balzac verlegt die Handlung ins Paris des Jahres 1612, in die Epoche der klassischen französischen Malerei.

Der junge Nicolas Poussin klopft an einem Wintermorgen an eine Tür in der Rue des Grands-Augustins. Er hat die Absicht, den berühmten Maler François Porbus zu besuchen. Bevor der junge Poussin bei Porbus eintreten kann, kommt ihm ein merkwürdiger alter Mann zuvor, der ihn auf der Treppe überholt. Es ist Frenhofer, der ebenfalls zu Porbus will.

Frenhofer vertritt ein radikales Manifest. Maler zu sein, so lautet seine Maxime, heißt Gott sein Geheimnis zu entreißen. Der Maler begreift die Malerei und mit ihr die Kunst als metaphysische Aufgabe im Dienste der Wahrheit. Er kämpft darin um ein Privileg, das ursprünglich nur Gott zusteht, um den Zugriff auf die Schöpfung.

Indem der Maler Vollkommenheit anstrebt, will er es Gott gleich tun und mit ihm auf eine Stufe treten. In diesem Sinne verdammt Frenhofer ein im Atelier von Porbus gerade in Arbeit befindliches Aktporträt als leblos und wertlos.

Frenhofer erwartet einen umfassenden Schöpfungsakt, nichts weniger nämlich als die Fähigkeit des Pygmalion, unbelebten Objekten Leben einzuhauchen. Nicht Nachahmung, so der Alte, sei daher das Wesen der Malerei, sondern Ausdruck.

Man erfährt, dass Frenhofer seit zehn Jahren an einem Werk arbeitet, das er nicht vollenden kann. Der alte Maler ist von dieser Aufgabe regelrecht zerrüttet und taumelt angesichts der Unmöglichkeit, das Bild fertig zu stellen, von einem Gefühlsextrem ins andere.

Doch Frenhofer ist nicht zu entmutigen. Angeregt durch die Neugier des jungen Poussin hebt er zu einem weiteren Vortrag

⁵ Hans Belting: *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*. München 1998, S. 153.

über Malerei an. Sein ideeller Anspruch, dem Bild Leben einzuhauchen, überstrahlt auch hier die Theorie. Doch es ist schließlich bei all dem Verlangen nach Vollkommenheit die Theorie, in der sich die Unmöglichkeit der Vervollkommnung niederschlägt.

Das Scheitern an der Schönheit fordert eine fortgesetzte Reflexion über das Schöne heraus. An die Stelle des Ideals tritt der Diskurs seiner Verfehlung. Die Theorie und damit der Diskurs rücken in den Vordergrund, wo der Anspruch an das Werk jedes umsetzbare Maß übersteigt. Was sich abbilden lässt, sind dann allenfalls Spuren des Diskurses, der sich um den angestrebten, aber unausführbaren Schöpfungsakt herum anreichert.

Was hindert Frenhofer daran, sein Werk zu vollenden? Wie wir erfahren, fehlt ihm vor allem die vergleichende Anschauung im Leben, ein geeignetes Modell, das es mit der Lebendigkeit seiner gemalten Frau aufnehmen könnte. Da fügt es sich, dass der junge Poussin mit einer Geliebten namens Gillette zusammenlebt, die jene Makellosigkeit mitbringt, die sie dem Ideal der Schönheit anscheinend sehr nahe rückt. Sie ist gerne bereit, ihrem Geliebten als Modell zu dienen, wenn er nur nicht darüber vergisst, dass sie zuerst und vor allem seine Freundin Gillette und eben nicht das Modell der Schönheit ist.

Doch der junge Mann verfällt selbst der Radikalität, die ihm Frenhofer vorlebt. Seit er um Frenhofers Problem weiß, ist Poussin von dem Gedanken besessen, Gillette möge für Frenhofer Modell stehen, um das unbekannte Meisterwerk zur Vollendung zu führen. Damit projiziert er auf seine Geliebte die Idee, das Wesen der Schönheit könne über die Anschauung ins Leben treten und sich im Bild offenbaren. Gillette ist sich der Künstlichkeit und Abstraktheit dieser Idee bewusst. In ihren Augen würde sie als Mensch und als Geliebte ausgelöscht, wenn sie sich dem alten Maler als Modell für die vollendete Schönheit zur Verfügung stellte.

4.

Es vergehen drei Monate, ehe Porbus Frenhofer wieder aufsucht und ihn äußerst niedergeschlagen vorfindet. Frenhofer kündigt an, er werde nach Afrika und Asien reisen, um die von ihm gemalte Frau mit allen nur vorstellbaren Erscheinungsweisen der weibli-

chen Schönheit zu vergleichen. Da eröffnet ihm Porbus die Aussicht auf ein Treffen mit Gillette, der Freundin des jungen Poussin, die ihm als Vergleichsmodell dienen würde und mit deren Hilfe Frenhofer sein Meisterwerk möglicherweise doch noch als vollendet und abgeschlossen betrachten könnte. Dies aber dürfe nur unter einer Bedingung erfolgen: Frenhofer müsse sein unbekanntes Meisterwerk ihm und Poussin zeigen. Darauf reagiert der alte Maler geradezu entsetzt und lehnt dieses Ansinnen rigoros ab.

Für Frenhofer ist das Gemälde, das mit Catherine Lescault eine bekannte Kurtisane zeigt, bereits lebendig geworden oder zumindest steht es kurz davor, lebendig zu werden. Dazu aber braucht er einen Vergleich mit der Natur, also mit einer lebenden Schönheit. Da er die Lebensfähigkeit seines Ideals nicht zugeben kann, bevor dieser Vergleich vollzogen ist, willigt Frenhofer in den merkwürdigen Handel ein.

Als Frenhofer Gillette erblickt, ist er beeindruckt und glaubt in ihr das richtige Vergleichsmodell gefunden zu haben. Beide ziehen sich ins Atelier zurück, während Poussin und Porbus draußen warten. Es dauert eine Weile, ehe sich Frenhofer meldet und die beiden Wartenden bittet hereinzukommen. Die beiden Männer irren zunächst durch das verstaubte Atelier auf der Suche nach jenem sagenhaften Meisterwerk, um dessentwillen sie gekommen sind. Schließlich entdeckt der Alte ihnen unter den heftigsten Gefühlswallungen das mysteriöse Gemälde, das die zwei Besucher schauern lässt. Frenhofer jedoch bemerkt keinerlei Reaktion bei seinen Besuchern:

'Aha! Aha!', rief er aus, 'auf so viel Vollkommenheit wart ihr wohl nicht gefasst! Ihr steht vor einer Frau und sucht doch ein Bild. Es ist so viel Tiefe auf dieser Leinwand, die Luft darauf ist so wirklich, dass ihr sie nicht mehr unterscheiden könnt von der Luft, die uns umgibt. Wo ist die Kunst? Verloren, verschwunden. Das da sind die tatsächlichen Formen eines jungen Mädchens. Habe ich nicht die Farben, die Lebendigkeit der Linie, die den Körper zu begrenzen scheint, genau getroffen? [...] Scheint es nicht als könntet ihr mit der Hand über diesen Rücken streichen? [...] Und dieses Haar ist es nicht vom Licht überflutet? Aber, ich glaube, jetzt hat sie geatmet! Dieser

Busen, seht ihr? Wer wollte sie nicht kniend anbeten? Das Fleisch wird lebendig. Gleich wird sie aufstehen, wartet.⁶

Was die beiden jedoch tatsächlich sehen, ist nichts als eine Masse chaotisch aufgetragener Farbe, pastose Farbinseln, die von einer Vielzahl chaotisch über die Leinwand gezogener Linien zusammengehalten werden und mithin eine, wie es heißt, „Wand aus Malerei“⁷ bilden, aber eben kein Gemälde, das eine Frau zeigt. Erst als sie näher herantreten, entdecken sie am unteren Rand des Bildes einen weiblichen Fuß aus den Farbmassen herausragen. Jetzt begreifen die beiden Besucher den Wahn des Alten, den sein Kunstideal um den Verstand gebracht hat und der immer noch glaubt, die Vollendung eines Meisterwerks vorzuführen.

Als Frenhofer bemerkt, dass Porbus und Poussin nicht dazu in der Lage sind, die vermeintliche Perfektion des Bildes zu erkennen, geschweige denn anzuerkennen, wird er von einer extremen Stimmung in die andere geworfen. Er komplimentiert die beiden Besucher mitsamt der verstörten Gillette hinaus und verbrennt in der Nacht alle Bilder, die sich in seinem Atelier befinden, einschließlich des Meisterwerks der Catherine Lescault. Am nächsten Morgen eilt Porbus beunruhigt und voller unguter Ahnungen zu seinem Freund, um zu erfahren, dass Frenhofer in der Nacht gestorben ist.

5.

Dort, wo uns Balzac mit dem Scheitern des Malers Frenhofer hinführt, steht eines fest: Das Ideal der Schönheit ist zwar eine Frage des Kunstwerks, wird aber mit dem Werk selbst nicht identisch. Nicht das Werk ist Inbegriff der Schönheit, sondern die Idee, die sich um den Willen zur Vollkommenheit herum spinnt und ins Werk einfließt. Die Idee weist jedoch zugleich über jedes konkrete Werk hinaus.

Die Abwesenheit des Meisterwerks fordert eine Projektion von Schönheit heraus, die zwar im Bild zu suchen wäre, dort aber nicht gefunden werden kann. Das bedeutet weniger, dass die

⁶ Honoré de Balzac: *Das unbekannte Meisterwerk*. Frankfurt/Main 1987, S. 106 f.

⁷ Ebd., S. 109.

Kunst am Ende wäre, als dass sie sich einem anderen, qualitativ neuen Vorstellungsraum öffnet. Diese Dimension erhält im 19. Jahrhundert die Bezeichnung ‚Modernität‘. *Modernität* besagt unter anderem, dass die klassische Schönheit zu einer Idee wird, die *als* Idee im gemalten Bild in Erscheinung tritt und dem Bild nun nicht mehr den Status der Vollendung verleiht, sondern ihm die *Idee der Kunst* als diskursive Größe aufprägt.

Derartige Überlegungen werden wohl zum ersten Mal in dem Aufsatz *Der Maler des modernen Lebens* von Charles Baudelaire aus dem Jahre 1863 auseinandergelegt. In diesem Text prägt Baudelaire den Begriff der Modernität, und zwar bezeichnenderweise angesichts der Malerei seiner Zeit, die ihm als Kunstkritiker eng vertraut war.

Baudelaire stellt fest, dass die Maler seiner Epoche die Stoffe ihrer Zeit gerne noch in historische Kulissen stellen und die Gestalten in antikisierende Kostüme kleiden. Obgleich sie sich aktuellen Themen zuwenden, wie etwa Jacques-Louis David der Kaiserkrönung Napoleons, so geben sie der ganzen Anschauung eine historisierte Wirkung, als wolle man dem flüchtigen Erfahrungsfonds des modernen Lebens eine eigene Antike einschreiben. Auf der anderen Seite, so Baudelaire, würden viele Gemälde zumal aus der Renaissance, die traditionelle Motive aus der christlichen Ikonographie behandeln, im Dekor ihrer Gegenwart präsentiert.

Das Moderne und das Antike befinden sich also in komplementärem Kontrast zueinander. Modern ist bei Baudelaire das Flüchtige, das Dekor, der Zeitbezug eines Bildes. Antik ist das Bleibende, Überdauernde, der Anschauungskern einer Darstellung. Jede Moderne, so lautet Baudelaire's Credo, trägt ihre eigene Antike in sich, und jede Antike enthält eine eigene Dimension von Modernität bereit, die sie über die Zeiten hinweg transportiert und die gerade die Substanz ihrer Dauer markiert.

Mit Blick auf die gesamte Geschichte der Malerei bemerkt Baudelaire:

Die Modernität ist das Vergängliche, das Flüchtige, das Zufällige, die eine Hälfte der Kunst, deren andere Hälfte das Ewige und Unwandelbare ist. Für jeden Maler der Vergangenheit hat es eine Moderne gegeben; auf den meisten der schönen Bildnisse, die sich aus

früheren Zeiten erhalten haben, tragen die Dargestellten die Kleidung ihrer Zeit. [...] Keiner hat das Recht, dieses vergängliche, flüchtige Element, das einem so häufigen Wandel unterliegt, zu verachten oder beiseite zu schieben. Wenn man es unterschlägt, verfällt man unweigerlich der Leerheit einer nichtssagenden abstrakten Schönheit [...].⁸

Das Kunstschöne muss notwendigerweise durch den Filter einer Dialektik von Vergänglichem und Ewigem in Erscheinung treten. Baudelaire formuliert: „Mit einem Wort, damit jede Modernität einmal Antike zu werden verdient, muß die geheimnisvolle Schönheit, die das menschliche Leben ihr unwillkürlich verleiht, herausgefiltert worden sein.“⁹

Der ästhetische Denker Charles Baudelaire entsagt in seinem Aufsatz über den Maler des modernen Lebens dem ewigen Ideal der Schönheit und begreift diese stattdessen im Wechselspiel von Modernität und Antike.

Damit ist der theoretische Horizont, der dreißig Jahre zuvor von Balzacs Erzählung über das unbekannte Meisterwerk aufgespannt worden ist, auf Jahrzehnte hin mit Bedeutung besetzt. Wenn Balzacs Maler Frenhofer noch daran scheitert, dass er das Ideal eines totalen Schöpfertums in der Kunst nicht finden kann, so relativiert Baudelaire gerade diese Totalität zugunsten der Erfahrung der Flüchtigkeit. Es sind Moden, die das Zeitalter der Moderne prägen und in deren Flüchtigkeitshorizont auch die Idee der Kunst erscheint. Die ewige Schönheit, die seit den mythischen Zeiten des Pygmalion auf den weiblichen Akt konzentriert war, wechselt die Perspektive und konzentriert sich nun auf die Kleidung, auf das Dekor, eben auf das, was den Augenblick prägt, sich aber naturgemäß schnell abnutzt und vorübergeht. In der Mode zeigt sich das Signum einer Epoche; ihre jeweilige Antike deutet sich in dem an, was am Modernen über das bloß Flüchtige hinausweist.

⁸ Charles Baudelaire: *Werke/Briefe in acht Bänden*, Bd. 5, herausgegeben von Friedhelm Kemp und Claude Pichois. München-Wien 1989, S. 227.

⁹ Ebd.

6.

Die Folgen dieses Perspektivenwechsels stellen sich in der Malerei unmittelbar ein, ja sie eilen der eigentlichen Theorie voraus. Schon in Gustave Courbets Gemälde *Das Atelier des Künstlers* aus dem Jahre 1855 steht das Modell merkwürdig funktionslos, ja geradezu überflüssig herum. Es wird weder vom Maler, der sitzend an einem Landschaftsgemälde arbeitet, noch von den vielen im Atelier sonst anwesenden Personen beachtet. Das Aktmodell wird bei Courbet zur Zuschauerin des Malens, dem es selbst einmal als Vorlage gedient hat. Jetzt ist es aus dem Zentrum der Anschauung herausgetreten, seine Blöße ist mit einem Tuch schon halb bedeckt, niemand sieht darin noch das Ideal der Schönheit, ja niemand scheint sich überhaupt um die fast unbekleidete Frau zu kümmern.

Gleichwohl befindet sich das Modell bei Courbet, als wäre es eine Erinnerung an dieses Ideal, noch immer im Atelierraum. Es bildet nun den etwas verschobenen Mittelpunkt auf der Bildachse. Die Frage nach der Schönheit kann nicht mehr aus dem Zentrum des Bildes, den der weibliche Akt einst dargestellt hat, beantwortet werden; die Schönheit erscheint nun vielmehr gegenüber sich selbst verschoben. Bild und Idee kommen nicht mehr zur Deckung. Doch eben darin liegt die Modernität des Sujets, das Courbet zeigt: das Atelier in seiner Funktion als ein vom Publikum längst erobertes Terrain der Kunstproduktion, auf dem die Fragen nach Kunst und Schönheit neu gestellt werden. Die neue Situation, die bei Courbet generell thematisiert wird, ist die des Malers auf dem Markt. Der Maler hat sich durchaus nach den Anforderungen des Marktes zu richten, den er bedient. Dennoch arbeitet der Maler noch immer aus einem besonderen Ingenium heraus, auf das der Kunstmarkt keinen Zugriff hat.

In diesem Zwiespalt wirkt das Modell der Schönheit wie eine Reminiszenz an einen verlorenen Ewigkeitswert. Es ist noch da, weil es zum Funktionskreis der Kunst gehört. Es erscheint nun aber als Abweichung von sich selbst. In der Zurichtung des Gemäldes auf den kommerziellen Bedarf wird Schönheit zum Schauplatz der Verfehlung ihres Ideals.

Das Ideal ist kein Ideal mehr, sondern eine nackte Frau, die nur mehr eine Erinnerung an das Wesen der Schönheit verkörpert.

Im Atelier hat sie ihre Funktion verloren und eben dieser Verlust spiegelt das Werk wider. Die Flüchtigkeit des Ateliers wird von den Ansprüchen des Schönheitsideals noch gestreift, jedoch nicht mehr durchdrungen. Was daran zukünftig einmal von Wert sein würde – das Antike am Modernen –, liegt nicht im Akt selbst, sondern im diskursiven Gehalt der Verschiebung des Akts gegenüber seiner ursprünglichen Funktion beschlossen und verweist auf den flüchtigen Gehalt des Themas und seiner Inszenierung.

Die Schönheit als Idee ist schon bei Courbet nicht mehr mit ihrer Verkörperung identisch. Die Idee verfehlt das Werk und muss sich doch immer noch in das Werk einschreiben, um überhaupt zum Ausdruck gelangen zu können. Das Ideal zeigt sich nun in der Abweichung von sich selbst, es zeigt sich also nicht, oder doch nur darin, dass es sich nicht zeigt.

7.

In diesen Zusammenhang gehört, dass die Normativität des Meisterwerks auch in der Mitte des 19. Jahrhunderts nicht aufgegeben werden kann. Doch erscheint sie bei manchen Künstlern bereits eher als Zitat denn als Anspruch. Die moderne Kunst wird den Verständnisrahmen zerbrechen, in den sich Meisterwerke einfügen wollen. Zunächst aber arbeitet der Maler des modernen Lebens noch im normativen Fokus des großen Werks und stellt dessen suggerierte Vervollkommnung in Kontrast zur Flüchtigkeit der behandelten Sujets.

Im selben Jahr 1863, in dem Baudelaire seinen Essay über die Modernität veröffentlichte, sandte der junge Maler Édouard Manet sein großformatiges Gemälde *Frühstück im Grünen* (*Déjeuner dans l'herbe*) in den Salon, der jährlich stattfindenden Pariser Ausstellung zeitgenössischer Kunst, ein. Das Werk hatte mit 2,70m x 2,14m durchaus das Format eines klassischen Werkes, es präsentiert sein Thema allerdings unverhohlen als ein modernes.

Im *Déjeuner dans l'herbe* wird ein ganz und gar banales Sujet dargestellt – der Wochenendtourismus im Naherholungsgebiet von Paris – jedoch in eindeutiger Anspielung auf einen herausgehobenen Werkanspruch. Zwei nach dem Geschmack der Zeit leger gekleidete Männer sitzen mit einer nackten Frau beim Picknick. Im Hintergrund ist eine zweite vollständig bekleidete

Frau zu sehen, die sich mit etwas auf dem Boden Liegenden beschäftigt.

Auch Manet integriert das alte Modell der Schönheit, den weiblichen Akt, ins Bild. Wie selbstverständlich sitzt die nackte Frau mit den bekleideten Männern im Grünen und blickt den Betrachter selbstbewusst an. Man hat das Gefühl, es ist nicht mehr das Ideal der Schönheit, das uns hier anschaut, sondern das Aktmodell, das die beiden Maler einfach zum Frühstück mitgenommen haben. Aus der gleichzeitig entspannten und angeregten Haltung der beiden Männer könnte man folgern, dass sie sich gerade über Kunst unterhalten, zum Beispiel ganz so wie Porbus, Poussin und Frenhofer in der Novelle Balzacs über das Wesen der Schönheit.

Wie gut, dass die Verkörperung der Schönheit ungezwungen dabeisitzt und als lebendige Anschauung dienen kann. Andererseits ist sie alles andere als ein reines Anschauungsobjekt. Ganz offenbar ist das Modell hier eine Mitdiskutantin; im Halbkreis der drei Figuren unterscheidet sie sich nur durch ihre Nacktheit, während die zweite Frau im Hintergrund mit einer anderen Tätigkeit befasst ist.

Die zweite Frau ist aus dem Gespräch wenn nicht ausgeschlossen, so doch entfernt, sie nimmt nicht teil wie die nackte Frau im Vordergrund. Diese kann an dem Gespräch teilnehmen, weil sie nicht nur eine Freundin der beiden ist, sondern das Modell der Schönheit selber, in gewisser Weise also eine theoretische Projektion der beiden Männer. Sie ist zugleich Anschauung und Expertin, hat ihre fixe Position als entrücktes Ideal aufgegeben und wird über die Teilnahme an der theoretischen Erörterung der Schönheit selbst zu einer Vertreterin von Ideen.

Manets Werk, das zu einem ersten wegweisenden Bild der modernen Malerei wurde, realisiert die absolute Schönheit nicht mehr, sondern thematisiert sie. In diesem Augenblick wird die Malerei diskursiv. Das bedeutet, sie führt den Diskurs ihrer Möglichkeit als artistische Meisterschaft in ihrer bildlichen Performanz und nicht mehr daneben oder dahinter, also nicht mehr als Kunsttheorie, nicht mehr als Ästhetik, nicht mehr als Bildpoetik.

Die Theorie bricht in die Bilder ein, das Gemälde, die Malerei selbst werden intellektualisiert und führen die Diskussion um

die Schönheit nun im Horizont des Meisterwerks, das keins mehr sein kann, selber aus. Schönheit ist jetzt nicht mehr in der Identität eines Objekts zu sehen, sondern schwingt in der diskursiven Differenz des Begriffs mit, der im Objekt hervortritt.

8.

Édouard Manet zitiert die Signatur des alten Meisterwerks und weist sie damit zugleich als Debatte zwischen gleichberechtigten Diskutanten aus. Das nackte Modell verkörpert keineswegs die Schönheit, es soll ihr jedoch als Vorlage dienen. Die Vorlage wird zum Platzhalter für das abwesende Ideal und tritt als Zitat ins Bild.

Irgendwann wird von all dem auf der Tafel nichts mehr zu sehen sein als ein schwarzes Quadrat. Das ist dann ein Bild, das vielleicht nicht jeder so malen kann wie Malewitsch, von dem aber der alte Vollkommenheitsanspruch verschwunden ist. Hier konkurriert der Meister nicht mehr mit dem himmlischen Schöpfer, schon allein deshalb, weil dieser keine schwarzen Quadrate erschaffen hat. Es geht dann nicht mehr ums Können, sondern nur noch um den Diskurs. Wer den Diskurs um das Meisterwerk nicht kennt, wird im schwarzen Quadrat nichts anderes sehen als eine Wand aus Farbe. Man darf sich nicht von der längst vollzogenen Musealisierung der ästhetischen Moderne täuschen lassen. Die moderne Malerei prozessiert ihre Stoffe und ihre Formen auf dem Niveau jenes Diskurses der Modernität, das von Baudelaire zuerst betreten worden ist.

Wenn ein Bild jemals den Status eines Meisterwerks erlangt hat, ist es die *Mona Lisa* von Leonardo da Vinci. Ununterbrochen stehen etwa dreißig Besucher des Louvre um diese Attraktion herum. Was denken sie sich beim Betrachten? Dass es ein Meisterwerk ist? Dass Leonardo die Schönheit eingefangen hat, oder dass er sie erschaffen hat? Was soll dieses Lächeln der Signora Gioconda bedeuten? Will es uns verführen? Will es uns erschrecken mit seinem urzeitlichen Hintergrund und dem Abgrund im weiblichen Blick? Ist es gütig oder satanisch, dieses Lächeln? Der Blick des Kunsttouristen realisiert das Meisterwerk; er projiziert damit einen Diskurs auf ein Bild, vermutlich in den allermeisten Fällen, um mit dem Bild überhaupt etwas anfangen zu können.

Doch genau der Schritt in ein modernes Sehen wäre der umgekehrte: die Projektion der Abbildung in einen Diskurs.

In diesem Sinne leuchtet die moderne Version des spanischen Surrealisten Salvador Dalí sofort ein, der sich in der Gestalt der Mona Lisa gleich selber vorstellt. Selbstporträt als Mona Lisa. Das ist der Höhepunkt, und zwar in mancherlei Hinsicht. Erstens: Diese Gioconda hat einen Schnurrbart und blickt uns aus eher männlich entschlossenen Augen an. Sie hat behaarte Arme und Hände wie Pranken. Zweitens: Diese Schönheit ist käuflich, was durch die Münzen in den Händen der Figur angezeigt wird. Drittens: Der Maler ist ein eitler Tropf, der sich nicht zu schade dazu ist, das Meisterwerk zu seiner eigenen Selbstdarstellung zu missbrauchen.

Mit Dalís Selbstporträt als Mona Lisa war die Diskussion um das Meisterwerk abgeschlossen. Die Darstellung präsentiert die ultimative Persiflage des Anspruchs auf Vollkommenheit. Zugleich hatte das Thema eine weitere Dimension hinzu gewonnen. Das Jahr der Entstehung von Balzacs Novelle vom unbekannten Meisterwerk ist auch das Jahr, in dem die Fotografie buchstäblich das Licht der Welt erblickt. Die Fotografie wird nochmals neue Aspekte in den Diskurs um die flüchtige Schönheit bringen und sich als Bildmedium selbst darin einschalten. Gemälde und Fotografie treten in ein Konkurrenzverhältnis, das sich lange im Diskursrahmen der Schönheitsidee abspielt. Dabei übernimmt die Fotografie zunächst die von der Malerei geerbte Problemstellung und weitet sie aus. Zum Motiv der Bild gewordenen Idee gesellt sich nun das Phänomen des kontingenten Augenblicks, der noch einen weitaus höheren Grad von Flüchtigkeit in die Bildidee projiziert, als es die Malerei jemals konnte.

Dennoch wird die Fragestellung durch die Fotografie nur graduell, nicht aber qualitativ ausgebaut. Erst der Film vermochte der Diskussion eine wirklich neue Wendung zu geben. Film ist das Bildmedium, das den Prozess der Verfehlung des Ideals selber als Prozess in eine bildliche Darstellung bringen kann. Es ist daher kein Zufall, dass einer der künstlerisch anspruchsvollsten französischen Regisseure sich des Stoffs aus Balzacs Erzählung vom unbekannten Meisterwerk angenommen und ihn ins filmische Medium übertragen hat. Im Jahre 1991 realisierte Jacques

Rivette eine Adaption von Balzacs Novelle *Das unbekannte Meisterwerk*. Sie trägt den Titel *La belle noiseuse – Die schöne Querulantin*.

In diesem gut vierstündigen Film hat der Maler Frenhofer, gespielt von Michel Piccoli, die Arbeit an einem Bild aufgegeben, das den Arbeitstitel *Die schöne Querulantin* trägt. Er fürchtet sich vor diesem Bild, weil er es als eine Entscheidungsszene seines Lebens begreift, ein Gerichtsverfahren über Alles oder Nichts, Gelingen oder Scheitern, Sein oder Nichtsein. Der Maler hat sich mit seiner englischen Frau Liz in ein gewaltiges altes Schloss in der Provence zurückgezogen und von der Malerei gänzlich Abstand genommen.

Als sich nun vermittelt über den Kunstagenten Porbus ein junges Paar bei den beiden vorstellt, entsteht die Idee, die schöne Marianne, gespielt von Emmanuelle Béart, wäre möglicherweise das richtige Modell, um das Fragment gebliebene Meisterwerk fertig zu stellen. Frenhofer schwebt darin noch immer die Vollenendung der Malerei selbst vor, die totale Verwirklichung der Schönheit im weiblichen Akt.

Marianne weigert sich zunächst, der Idee ihres Freundes Folge zu leisten und Frenhofer als Modell zu dienen. Dann aber, nach der Überwindung anfänglicher Widerstände, scheint sie geradezu besessen von dem Gedanken, durch diesen Akt selbst zum Modell der zeitlosen Schönheit zu werden.

9.

Zunächst versucht der Maler sein neues Modell fast gewaltsam in bestimmte Posen zu zwingen, um den lebenden Körper in ein Motiv zu verwandeln. Er fertigt erste Tuscheskizzen an, und wir sehen minutenlang die Kamera zwischen der Feder Frenhofers und dem nackt posierenden Körper Mariannes hin und her wandern. Der Film verwandelt den Malakt selbst in ein Meisterwerk. Er dokumentiert in bewegten Bildern, was sich im fixierten Bild nicht festhalten lässt. Das ist ein geradezu paradoxes Eingreifen in den Diskurs über die Idee der Schönheit. Die Nacktheit Mariannes oszilliert unablässig zwischen der Bewunderung für das Modell und der durch die Pose erzwungenen Verwandlung in ein filmisches Bild.

Dem Film als einem Medium bewegter Bilder gelingt es, das Problem der Selbstverfehlung der Schönheit zwischen Werk und Wirklichkeit in eine Bildinszenierung zu versetzen. Der Vorgang der Werkentstehung wird zum Sujet einer Bilderfolge, die das Objekt selber immerfort verbirgt. Nicht ein einziges Mal in vier Stunden bekommen die Zuschauer *Die schöne Querulantin*, also das unvollendete Meisterwerk zu sehen. Über das ominöse Porträt wird nur gesprochen, und diese Dialoge um das Unsichtbare bestimmen und beherrschen die Dramaturgie des Films. Die Idee der Schönheit, die einst ein die moderne Kunst bis in ihre Bildsujets bestimmender Diskurs gewesen ist, wird nun in Diskurspartikel, besser gesagt: in Gesprächen, Diskussionen, Meinungen und Dialoge zwischen den Figuren aufgelöst. Darin ist wiederum ein neuer Status des Schönen angezeigt; es wird in Aspekte facettiert, in eine Vielzahl von Gefühlen und Gedanken und Unterhaltungen zerlegt und bleibt bei aller Pluralität der Perspektiven doch als ein auf die Leinwand – die Malerleinwand wie die Kinoleinwand – bezogener Anspruch immer noch präsent.

Frenhofer hatte sein Meisterwerk mit seiner Frau Liz (gespielt von Jane Birkin) zehn Jahre zuvor begonnen und konnte es damals nicht abschließen. Liz ist inzwischen aber seiner Meinung nach zu alt, um weiterhin als Modell zu fungieren. Ihre Frontalfigur, die das fragmentarische Gemälde beherrscht, soll mit der Rückenpartie Mariannes übermalt werden, wofür er Marianne stundenlang zu einem anstrengenden Kauern zwingt. Das entstehende Bild zelebriert für die Dauer seiner Ausführung eine buchstäblich nackte Wahrheit: Die reale Schönheit vergeht, und es erscheint angesichts dessen geradezu schamlos, eine älter gewordene Frau durch eine jüngere zu ersetzen, mit dem Ziel die absolute Schönheit auf eine Leinwand zu bannen.

Das jedenfalls werfen schließlich beide Frauen, Liz und Marianne, dem Maler vor. Der schon bei Balzac erkennbare Konflikt zwischen lebendiger Schönheit und Kunstideal tritt hier erneut auf den Plan, nur im erweiterten Themenspektrum weiblicher Selbstbehauptung gegenüber einem alten patriarchalischen Idealitätsdiskurs. Dennoch gliedert sich auch diese emanzipatorische Ebene noch in den theoretischen Diskurs um die Schönheit ein. Der Film schaltet ein Intervall zwischen diese beiden Alternativen von

lebendiger Schönheit und Kunstideal. Er suggeriert, dass er diesen Konflikt aufhebt, da er in seiner spezifisch filmischen Bildlichkeit beide Versionen der Schönheit miteinander zu verschmelzen verspricht, indem er den Prozess ihres Auseinanderbrechens darstellt.

In der Nacht nach der entscheidenden Auseinandersetzung mit Liz und Marianne übermalt Frenhofer das unbekannte Meisterwerk mit blutroter Farbe. Marianne wird später ein schwarzes Kreuz vor die Signatur des Künstlers setzen.

Der alte Maler mauert das zerstörte Bild ein, um es aus dem Leben der beteiligten Personen, vor allem aus seinem Leben mit Liz endgültig verschwinden zu lassen. Stattdessen malt er ein Ersatzbild, das er nun als das rätselhafte Meisterwerk ausgeben will. Auch wenn Interessenten dieses zweite Bild tatsächlich als Meisterwerk anerkennen und sich nach dem Preis erkundigen, bleibt für die beteiligten Figuren im inneren Zirkel des Geschehens klar, dass die Werkidee, die sie durchlebt haben, stärker ist als jedes Objekt der Anschauung.

Die Frage nach dem Meisterwerk ist nun nicht mehr der Anstoß zu einer theoretischen Auseinandersetzung mit der Modernität, wie es noch in der Nachfolge Balzacs und Baudelaires der Fall gewesen ist. Rivettes Film zeigt vielmehr, wie die Menschen von der Werkidee und vom Willen zur Schönheit existenziell durchdrungen sind und wie sich die Frage nach der Schönheit in einem Erfahrungshorizont abbilden lässt, der noch immer zu tiefst von der Vergänglichkeit des Schönen bestimmt wird, sich aber in lauter unterschiedliche Theorien, Meinungen und Projektionen auflöst. Diese Perspektiven sind jedoch keineswegs rein theoretischer Natur. Sie repräsentieren die unterschiedlichen Lebenswirklichkeiten jeder einzelnen Figur, der älteren Frau gegenüber der jüngeren, der beiden Frauen gegenüber dem alten Maler, der jungen Frau gegenüber ihrem Freund und alle zusammen gegenüber einer zersplitterten Idee der Schönheit.

Im Grunde erscheint der Wille zum Meisterwerk nun wie ein zerstörerisch wirkender Irrtum, dem alle Beteiligten aufsitzen, ja dem sie ausgeliefert sind. Doch trotz aller Enttäuschungen, trotz aller daraus entstehender Probleme können sie sich davon nicht lossagen. Rivettes Frenhofer stirbt über dem Versuch, das unbekannte Meisterwerk zu vollenden – und lebt doch weiter,

jedoch als abgestorbener Künstler, der nur noch in einem Schattenreich existiert, in das ihn das Irrlicht eines Kunstideals verbannt hat, das zu finden immer sein Anspruch gewesen ist.

Sterben für die Kunst: Oscar Wilde und sein *The Picture of Dorian Gray*

1. Oscar Wilde und Dorian Gray: Die tragische Verstrickung

Oscar Wilde wurde am 16. Oktober 1854 in Dublin geboren und starb am 30. November 1900 in Paris. Er wird heute allgemein als einer der besten Dramatiker der englischen Sprache betrachtet, und seine Stücke *Lady Windermere's Fan* (1892), *An Ideal Husband* oder *The Importance of Being Earnest* (beide 1895) werden regelmäßig aufgeführt oder neu verfilmt und stehen auch in Deutschland auf den Spielplänen. Darüber hinaus ist Wilde ebenso als Essayist und Dichter anerkannt. Mit seinem einzigen Roman *The Picture of Dorian Gray* (1891) befasst sich dieser Beitrag.

Wildes Leben beschränkt sich zwar auf die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, dennoch fällt uns der Zugang zu seinem Werk erstaunlich leicht. In vielerlei Hinsicht setzen sich seine Texte mit Problemen oder Phänomenen auseinander, die uns auch heute noch beschäftigen. Wenn man die einschneidenden Veränderungen und einflussreichen Erfindungen in der Gesellschaft in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts betrachtet, findet man nicht nur viele Parallelen zu Veränderungen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, sondern auch die Entstehung von Themenfeldern, die wir weiterhin diskutieren. Neben dem andauernden Aufstieg der Mittelschicht und Schwächung des Adels reichen auch die wachsende Bedeutung der Massenmedien oder schnelle Transportmöglichkeiten bis in unsere Zeit hinein. Die Entstehung der Psychoanalyse als anerkannte Wissenschaft und ihr Einfluss auf das Verständnis und die Definition von Krankheiten und von Wahnsinn kann kaum überschätzt werden. Vorstellungen von Kriminologie und Ethnologie werden ebenso entwickelt wie neue Kommunikationsformen per Telegraph oder Telefon. Viele Institutionen, die wir heute als selbstverständlich betrachten, wie Universitäten, Museen oder Theater, werden in dieser Zeit gegründet.

Wir können sicherlich nur schwer ermessen, wie stark die von Charles Darwin und Herbert Spencer postulierten Ideen die Vorstellungen vom Menschen erschüttert haben und weiterhin erschüttern. In seiner 1859 veröffentlichten Abhandlung *On the Origin of Species* befasst sich Darwin in erster Line mit Vögeln und noch kleineren Tieren, doch werden die fundamentalen Konsequenzen für das Menschenbild rasch deutlich. Als Herbert Spencer daraufhin 1864 in seinen *Principles of Biology* seine Maxime des „survival of the fittest“ formuliert, erreicht die Verunsicherung der Zeitgenossen ihren Höhepunkt. Nicht nur gerät die Vorstellung vom Menschen als Krone der göttlichen Schöpfung aus den Fugen, insbesondere die Vormachtsstellung des Mannes als Vorbild und Führer für Frauen und Kinder wird fragwürdig. Diese Krise der Männlichkeit beeinflusst auch Oscar Wildes Schreiben.

Als zweites von drei Kindern wuchs Oscar behütet in Dublin auf.¹ Sein Vater war ein bekannter Augen- und Ohrenarzt, der aber auch Schriften über Folklore und Literatur veröffentlichte. Wildes Mutter war als Lyrikerin und Exzentrikerin unter dem Pseudonym „Speranza“ bekannt. Das Bildung und den schönen Künsten zugewandte Zuhause ermöglichte Oscar einen leichten Zugang zu Bildungsreisen und zum Studium der Altphilologie, erst am Trinity College in Dublin, und später mit einem selbst errungenen Stipendium am Magdalen College in Oxford. Seine Brillanz im Altgriechischen und ein Preis für ein frühes Gedicht machten ihn rasch ebenso bekannt wie seine auffällige Kleidung und seine Tendenz, immer mit einem witzigen Bonmot aufwarten zu können. Bereits früh inszenierte er sich selbst nach dem Vorbild bekannter Dandies und wurde auf Vortragsreisen in die USA und nach Kanada eingeladen, wo er mit seinem extravaganen und exzentrischen Auftreten viel Aufsehen erregte. In London führte er zwischen 1879 und 1895 ein erfolgreiches Leben als Schriftsteller.

¹ Alle Angaben zum Leben Wildes orientieren sich an Richard Ellmanns anerkannter Biographie *Oscar Wilde*. London: Hamish Hamilton, 1987.

Dadurch, dass Oscar Wilde heute eine so große Rolle als Ikone der Homosexuellen spielt, bleibt mitunter unerwähnt, dass er mehrere Jahre eine sehr glückliche Existenz als Ehemann und Familienvater führte. Seine Verbindung mit Constance Lloyd kann als eine große, tragische Liebesgeschichte bezeichnet werden. Wie Lucia Krämer in ihrer Studie zu den fiktionalen Biographien Oscar Wildes erklärt, tauchte Constance Wilde in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts überhaupt nicht in den Werken über Wilde auf oder spielte nur eine unbedeutende Rolle.² Offenbar ist Oscar Wilde auch heute noch nur bedingt als Ehemann und Vater im kulturellen Gedächtnis verankert.

Seine beiden Söhne Cyril und Vyvyan haben ihre Kindheit als glücklich und behütet beschrieben. Oscar Wilde schrieb Märchen für seine Söhne, in denen er gelegentlich als Riese selbst vorkommt. Nach der Geburt des zweiten Sohnes begann Wilde ein Verhältnis mit seinem Freund und Lektor Robert Ross, das Constance duldete. Nach den schlimmsten Skandalen und der Zuchthausstrafe Oscar Wildes verließ Constance England und änderte den Familiennamen in Holland, ließ sich aber dennoch nicht von Oscar scheiden und hoffte offenbar bis kurz vor ihrem frühen Tod mit 39 Jahren auf eine Versöhnung.

Analog zum Verschweigen der Liebesgeschichte zwischen Oscar und Constance findet man in der Sekundärliteratur Tendenzen, die mehrfach betonten heterosexuellen Aktivitäten der Hauptfigur in *The Picture of Dorian Gray* zu verschweigen. So verliebt sich der junge Dorian in die Schauspielerin Sybil Vane, verführt nach deren Selbstmord zahlreiche Damen der Gesellschaft und erwägt auch gegen Ende der Erzählung hin erneut, zu heiraten. Nach den angeblich so klaren Hinweisen auf Dorians homosexuelle Aktivitäten sucht der Leser umsonst, es finden sich allein homoerotische Hinweise. Der Roman ist in vielerlei Hinsicht noch viktorianisch: Wie viele Helden früherer Romane besucht der Held Bordelle und Spielhöllen, nimmt Drogen und treibt

² Lucia Krämer: *Oscar Wilde in Roman, Drama und Film. Eine medienkomparatistische Analyse fiktionaler Biographien*. Frankfurt/Main: Peter Lang, 2003, S. 243.

als attraktiver Verführer Damen der Gesellschaft in die Prostitution. Derlei findet sich in vielen Texten des 18. und 19. Jahrhunderts. Die Details bleiben der Phantasie des Lesers überlassen, und der verworfene Held muss natürlich am Ende sterben, damit der poetischen Gerechtigkeit – und den Moralvorstellungen der Zeit – Genüge getan wird.

Die Kenntnisse über Oscar Wildes Verhältnisse mit jungen Männern und seine Besuche in einschlägigen Bordellen sowie seine Kritik am Aussehen seiner Frau nach der Geburt der beiden Söhne werden oft mit den frauenfeindlichen Tendenzen des Romans zusammengeworfen und als Beweise für die schwindende Attraktivität oder sogar die Dummheit von Constance Lloyd gewertet, entgegen der Tatsache, dass sie immer wieder von Wilde umworben wurde und als Frauenrechtlerin und Schriftstellerin aktiv war. Im Roman machen Dorian's Freunde abwertende Bemerkungen über Sybil Vane, wie etwa: „Sie ist schön. Was willst du mehr?“ (S. 122)³ Ähnlich wie Dorian wird Sybil für ihre Schönheit gelobt, tendenziell aber auf ihr Aussehen reduziert:

Ja, sie bot fraglos einen reizenden Anblick – Lord Henry hielt sie für eines der reizendsten Geschöpfe, das er je gesehen hatte. In ihrer scheuen Anmut und ihrem erschrockenen Blick lag etwas, das an ein Rehkitz erinnerte. Eine zarte Röte, gleich dem Schatten einer Rose in einem Silberspiegel, stieg in ihre Wangen, als ihr Blick über die begeisterten Mensch im vollbesetzten Zuschauerraum glitt. (S. 119)

Während Dorian sich in Sybil verliebt, wurde Oscar Wildes Leidenschaft durch einen jungen Adligen entfacht, Lord Alfred Douglas, genannt Bosie. Ausgelöst durch eine Provokation von dessen Vater und durch Lord Alfreds Zureden strengte Oscar Wilde einen Verleumdungsprozess an, der zu zwei Strafprozessen gegen Wilde führte. Durch zahlreiche Briefe, die bei Lord Alfred gefunden wurden, und den verlorenen Verleumdungsprozess belastet, wurde Wilde zu zwei Jahren Zuchthaus mit schwerer Zwangsarbeit verurteilt. Eine Ohrenerkrankung wurde im Gefängnis zu einer chronischen Mittelohrentzündung, die sich nach

³ Alle Zitate aus Wildes Roman entstammen: Oscar Wilde: *Das Bildnis des Dorian Gray*. Stuttgart: Reclam, 1992.

seiner Entlassung in Paris zu einer tödlichen Hirnhautentzündung entwickelte.

Die Tatsache, dass in den Gerichtsverhandlungen auf den Roman *The Picture of Dorian Gray* Bezug genommen wurde, erschwerte allen Kritikern eine Sicht auf den Text, die nicht von biographischen Zügen geprägt wird. In den Gerichtsverfahren wurde wiederholt aus dem Roman zitiert und Wilde zu den Zitaten befragt. Zudem ähneln viele Zitate zur Rolle der Kunst im Roman anderen Aussagen, die Wilde an anderer Stelle gemacht hat. Feststellungen von Romanfiguren, wie die folgende von Lord Henry, erscheinen so direkt aus dem Munde des Autors zu erklingen:

Jeder Trieb, den wir zu unterdrücken suchen, lebt in unserem Inneren unterschwellig weiter und vergiftet uns. Der Körper sündigt einmal, und damit ist die Sünde für ihn erledigt, denn Handeln ist eine Form der Läuterung. Nichts bleibt zurück als die Erinnerung an einen Genuß oder die Wollust der Reue. Der einzige Weg, sich einer Versuchung zu entledigen, ist, ihr nachzugeben. Widerstehe, und deine Seele wird krank vor Sehnsucht nach Dingen, die sie sich selbst verboten hat, vor Verlangen nach dem, was ihre widernatürlichen Gesetze für widernatürlich und ungesetzlich erklärt haben. (S. 30/31)

Mit derartigen Aussagen im Roman spielte Wilde den Richtern regelrecht in die Hände. Durch Wildes Selbst-Inszenierung und sein dandyhaftes Doppelleben und die ihm ähnelnde Charakterisierung Lord Henrys als selbstverliebter Dandy mit homoerotischen Tendenzen verschwimmen die Grenzen zwischen historischer Realität und poetischer Fiktion.

2. Drei-Einigkeit: Mäzen, Künstler, Muse

Aus der heutigen Sicht erscheint es fast unverständlich, dass ein solcher, in vielerlei Hinsicht spätviktorianischer Text überhaupt für das Gerichtsverfahren gegen Oscar Wilde verwendet werden konnte. Tatsächlich war für die Gegner Wildes der Roman Ausdruck seiner Verworfenheit, denn es sind die beiden mittelalten Figuren, der Kunstliebhaber Lord Henry Wotton und der Maler Basil Hallward, die mit ihrer Bewunderung für die Jugend und die Schönheit des Helden an die Grenzen der Moral stoßen.

Die homoerotischen Tendenzen in den Beziehungen zwischen den männlichen Figuren erwiesen sich gemeinsam mit mündlichen und schriftlichen Aussagen Wildes als willkommenes Material, mit dem an dem beneideten und verhassten irischen Emporkömmling ein Exempel statuiert werden konnte. Lord Henry sagt zu Dorian Gray zu Beginn ihrer Bekanntschaft unter anderem:

[...W]enn nur ein einziger Mensch sein Leben voll und ganz auslebte, jedem Gefühl Gestalt, jedem Gedanken Ausdruck, jedem Traum Wirklichkeit ich glaube, dann erhielte die Welt einen derartig neuen, freudigen Auftrieb, daß wir all die mittelalterlichen Übel und Krankheiten vergäßen und zum hellenischen Ideal zurückkehrten – vielleicht sogar zu etwas noch Edlerem, Köstlicherem als dem hellenischen Ideal. (S. 30)

Der Kunstmäzen Lord Henry wird somit als Hauptinstanz bei der moralischen Korruption Dorian's gesehen, doch auch das Porträt, das der Maler Basil Hallward von Dorian anfertigt, kann als Ausdruck zu großer Hingabe an die Schönheit des jungen Mannes interpretiert werden. So verkündet Basil: „[...] aber ich kann es wirklich nicht ausstellen. Ich habe zu viel von mir selbst hineingelegt.“ (S. 9)

Während sich die Besessenheit der beiden mittelalten Figuren mit dem jungen Mann leicht auf Wildes Leidenschaft für Lord Alfred übertragen lässt, darf nicht vergessen werden, dass alle Figuren Wildes Feder entstammen und deshalb die Figur des Mäzens, die des Künstlers, aber auch die der Muse auf Wilde bezogen werden können. Darüber hinaus hat Wilde seinen Roman nicht *The Portrait of Dorian Gray*, sondern *The Picture of Dorian Gray* genannt und verweist damit auf die Tatsache, dass der Roman in der Wirklichkeit selbst ein mindestens ebenso beachtliches Kunstwerk darstellt wie das Gemälde in der Binnenerzählung.

Die Reaktion des Porträtierten, als er zum ersten Mal sein Porträt erblickt, ist ungewöhnlich und überraschend:

„Wie traurig das ist!“ murmelte Dorian Gray, den Blick noch immer starr auf sein Porträt geheftet. „Wie traurig das ist! Ich werde alt werden und häßlich und abstoßend. Dieses Bildnis dagegen wird immer jung bleiben. Es wird nie älter sein, als es heute, an diesem bestimmten Tag im Juni, ist. ... Wäre es doch nur umgekehrt! Wäre ich es doch, der ewig jung bliebe, und wäre es das Bildnis, das alterte! Dafür

– dafür – gäbe ich alles! Ja, es gibt nichts auf der ganzen Welt, das ich dafür nicht gäbe! Sogar meine Seele gäbe ich dafür!“ (S. 41)

Dorian freut sich also nicht wie zu erwarten über das Porträt, sondern beneidet es. Man könnte sagen, dass er erst durch das Bildnis seiner Schönheit gewahr wird. Gleichzeitig verwandelt er sich bereits, denn das Wissen von seiner Schönheit verändert seine Wahrnehmung und verschiebt seine Prioritäten. Insbesondere vollzieht sich in Bezug auf seine Einstellung zur eigenen Jugend eine enorme Veränderung in ihm:

Wenn man sein gutes Aussehen verliert, wie immer es auch geartet sein mag, verliert man alles. Das weiß ich jetzt. Dein Bild hat es mich gelehrt. Lord Henry Wotton hat vollkommen recht. Jugend ist das einzige, was zu besitzen sich lohnt. Sowie ich feststelle, daß ich alt werde, bringe ich mich um. (S. 42)

Somit wird also erstaunlich früh im Roman der weitere Verlauf der Handlung vorausgedeutet und die Alternative Kunst oder Leben als grundlegende Entscheidung für Dorian eingeführt. Der Maler Basil Hallward führt die Veränderung in Dorian's Einstellung zur eigenen Jugend jedoch nicht auf sein Porträt, sondern auf Lord Henry's Einfluss zurück: „‘Das ist dein Werk, Harry’, sagte der Maler voller Bitterkeit.“ (S. 24) Dennoch erhält das Bild unmittelbar ein Eigenleben, da es Veränderungen im Betrachter wirken und Freundschaften gefährden kann: „Was ist es schon außer Leinwand und Farbe? Ich werde nicht zulassen, daß es zwischen uns drei tritt und unser Leben beeinträchtigt“, sagt Basil (S. 43) und macht Anstalten, das Bild zu zerstören. Doch Dorian hält ihn davon ab mit den Worten: „Nicht, Basil, nicht! [...]. Das wäre Mord!“ (S. 43) Dorian erahnt offenbar bereits die geheimnisvolle Verbindung zwischen dem Porträt und sich selbst. Dadurch, dass der Porträtierte den Maler von der Zerstörung seines Gemäldes abhält und das Porträt weiter existieren darf, geschieht jedoch genau das, was Basil voraussagt: Das Porträt tritt zwischen die drei und die Drei-Einigkeit Mäzen, Künstler, Muse wird zerstört.

Dorian's kategorische Ablehnung eines natürlichen Alterungsprozesses beruht auf seiner engsichtigen Interpretation von Verfall als Degeneration. Anders als die meisten Kritiker sehe ich darin das eigentlich Skandalöse des Romans. Die Überlegungen, ob und welche hetero- oder homosexuellen Handlungen ein Held

oder eine Heldin eventuell vollzieht, überlässt ein guter literarischer Text ohnehin der Phantasie des Lesers oder der Leserin. Für gewünschte explizite Darstellungen und Beschreibungen wendet sich unsereins wie auch bereits der Viktorianer an die Pornographie. Das Skandalöse an diesem Helden ist für mich die Tatsache, dass er glaubt, alle gesellschaftlichen Verträge aufkündigen zu können: Er will das Privileg, nicht zu altern, das eigentlich nur der Kunst zusteht, für sich wahrnehmen. Er will leben können, ohne zu altern oder zu leiden, er will sündigen und anderen Figuren schaden können, ohne Konsequenzen für sich selbst. Dies alles gelingt ihm schließlich nicht, und in seinem Versagen und seiner Bestrafung zeigt sich letztendlich Oscar Wildes Verwurzelung im Viktorianismus.

3. Das lebendige Porträt, oder: Kunst als Vampir

Bereits vor Oscar Wilde spielen Porträts eine erstaunliche Rolle in der Literatur. Ein wichtiges Vorbild für Wildes *Dorian Gray* war Joris-Karl Huysmans Roman *Gegen den Strich* (*À rebours*, 1884), der oft als eine Art „Stundenbuch der Dekadenz“ bezeichnet wurde.⁴ Sein Held befindet sich in einem Zustand der „déliquescence“, was mit „Dekadenz“, „Verfall“, „Zerfließen“ oder „Auflösung“ übersetzt werden kann.⁵ Huysmans beginnt seinen Roman *Gegen den Strich* (*À rebours*, 1884) mit einer „Vorrede“, auf die ein „Vorbericht“ folgt, in dem er die Porträts der Familie der Hauptfigur beschreibt. Die Ahnen der Familie der Floressas des Esseintes werden als „[in] die Enge ihrer alten Rahmen gepreßt“ beschrieben.⁶ Dem Mittelstück der Ahnenreihe wird sogar eine detaillierte Beschreibung zu Teil:

[...] ein geheimnisvolles und verschlagenes Haupt, mit toten und abgezehrten Zügen, mit Backenknochen, die durch einen Strich Schminke betont wurden, mit Haaren, die pomadisiert und in Perlen gedreht waren, mit einem Hals, der gereckt und bemalt aus den Rillen einer steifen Krause ragte.⁷

⁴ Miriam Münz, Walter Münz (Hrsg.): „Nachwort“. In: Joris-Karl Huysmans: *Gegen den Strich*. Stuttgart 1992, S. 277-316, hier S. 279.

⁵ Münz: „Nachwort“ (Anm. 4), S. 279.

⁶ Joris-Karl Huysmans: *Gegen den Strich*. Stuttgart 1992, S. 29.

⁷ Ebd.

Interessanterweise wird das Porträt, das Basil von Dorian gemalt hat, anfänglich ganz gegensätzlich zu diesem Porträt aus Huysmans *Gegen den Strich* beschrieben: Es ist völlig anders, denn es ist neu und frisch und voller Schönheit, Kraft und Dynamik. Gerade dadurch, dass das Porträt die Schönheit behalten kann, sieht Dorian es als Feind mit einer eigenen Wirkmacht an:

Ich bin eifersüchtig auf alles, dessen Schönheit nicht vergeht. Ich bin eifersüchtig auf das Porträt, das du von mir gemalt hast. Warum soll es behalten, was ich verlieren muß? Jeder Augenblick, der verstreicht, nimmt mir etwas weg und schenkt ihm etwas. Oh, wäre es nur umgekehrt! Könnte sich doch das Bild ändern und ich immer so bleiben, wie ich jetzt bin! Weshalb hast du es gemalt? Eines Tages wird es mich verhöhnen – entsetzlich verhöhnen! (S. 42)

Dorians Wunsch, nicht zu altern, und sein Ausspruch, dafür mit seiner Seele bezahlen zu wollen, können als klassischer Pakt mit dem Teufel interpretiert werden. Ähnliche Pakte finden sich vielerorts in der Literatur – der Faust-Stoff ist das bekannteste Beispiel – insbesondere in Märchen. Tatsächlich kommt durch die Übertragung des Alterns vom Menschen auf das Kunstwerk ein übernatürliches Element in den Roman. Dadurch entstehen auf der Ebene der Fiktion eine ganze Reihe von erzählerischen Problemen, die Wilde z.T. löst, indem er die Perspektive des Erzählers wählt, der in der Regel von außen auf seine Figuren schaut und auf diese Weise die Innenschau in das Innere der Hauptfiguren einschränkt. Durch den Pakt werden zwei widernatürliche Vorgänge ausgelöst: Der Held behält sein jugendliches Aussehen, so dass er später in der Erzählung mit fast 40 Jahren noch aussieht wie mit knapp 20 Jahren. Gleichzeitig übernimmt das Porträt die Darstellung des Alterungs- und Verfallsprozesses. Dorian wird schließlich Recht mit seiner Vermutung behalten, dass das Porträt ihn eines Tages verhöhnen wird, doch geschieht dies auf andere Weise als er anfänglich annimmt.

Dorian beansprucht also für sich das Privileg, durch das sich allein Kunstwerke auszeichnen, und zwar: nicht zu altern. Im engeren Sinne verfallen Kunstwerke zwar ebenfalls und müssen restauriert werden. Im übertragenen Sinne und über längere Zeiträume hin gesehen zeichnet sich das, was wir als „große Kunst“ bezeichnen, jedoch gerade durch ihre Zeitlosigkeit aus. So rätseln

wir seit hundert Jahren über das geheimnisvolle Lächeln der Mona Lisa oder über die Identität des Mädchens mit dem Perlenohrring. Große Kunst erscheint wie ein Wunder von Menschenhand vollbracht: Mozarts oder Schuberts Werk entzieht sich allen Erklärungsversuchen bezüglich dessen, das ein Mensch realistisch Weise in einem relativ kurzen Leben schaffen kann.

Ich möchte also behaupten, dass das „Sterben für die Kunst“ demnach „den Normalfall“ darstellt: der menschliche Körper befindet sich tendenziell in einem Verfallsprozess, der Mensch muss früher oder später sterben. Eine anstrengende kreative Tätigkeit kann diesen Verfallsprozess leicht begünstigen. Der Glaube, man könne ihm entgehen, ihn an eine „Ersatz-Instanz“ abgeben oder durch Zaubertränke oder ähnliches ausschalten, hat auch hundert Jahre nach Erscheinen des Romans den Charakter einer Psychose. Nicht von ungefähr ist in der Psychoanalyse das „Dorian-Gray-Syndrom“ als eine pathologische Störung anerkannt. Diese Psychose drückt sich in der Ablehnung des eigenen Körpers aus und kann in Verbindung mit Essstörungen oder einer Vorliebe für Schönheitsoperationen einhergehen.

Durch die widernatürliche Übertragung des Alterungsprozesses von Dorian auf sein Porträt wird es am Ende also doch dem Mittelstück in der Ahnenreihe der Familie der Floressas des Esseintes in Huysmans Roman *Gegen den Strich* ähneln. Mit seinen Hinweisen auf den „Verfall dieses alten Hauses“, dessen Angehörige „in blutsverwandten Verbindungen den Rest ihrer Lebenskraft“ aufbrauchen, und „die Verweiblichung der männlichen Sprosse“⁸ lehnt sich Huysmans nah an Edgar Allan Poes Geschichten „The Fall of the House of Usher“ und „The Oval Portrait“ an. Poes Erzählungen und sein Glaube an die Eigenständigkeit der Dichtung, an ihr Recht auf eine Existenz um ihrer Selbst willen, dienten nicht nur Huysmans, sondern auch Wilde als Vorbilder.

Als wichtiger Einfluss auf Wildes *Dorian Gray* muss insbesondere Poes Kurzgeschichte „Das ovale Porträt“ („The Oval Portrait“) erwähnt werden. Auch in dieser Geschichte ist das Verhältnis von Porträt und der porträtierten Person komplex. Ein

⁸ Huysman: *Gegen den Strich* (Anm. 6), S. 29.

kränkender Reisender entdeckt bei einer Übernachtung das Bildnis einer jungen Frau und findet heraus, dass sie den Maler liebte und ihm nur deshalb Modell saß. Der Reisende erfährt das Schicksal der jungen Frau aus einer Broschüre, die das Porträt beschreibt:

Und er wollte nicht sehen, daß das zarte Rot, das er auf die Leinwand pinselte, das Rot der Wangen seiner jungen Frau war, die ihm gegenüber saß. Und als viele Wochen ins Land gegangen waren und nichts mehr zu tun blieb, als hier noch einen Strich an den Lippen zu ziehen und da noch dem Auge ein Licht aufzusetzen, da flackerte die Seele dieses Engels noch einmal auf wie das zuckende Licht einer Lampe. Und der Pinselstrich wurde getan und das Licht aufgesetzt, und einen Augenblick lang stand der Meister versunken in dem Anblick seines Kunstwerkes da. Doch als er so schaute, da bebte er plötzlich am ganzen Leib, und Leichenblässe überzog seine Wangen, und er schrie, von jähem Entsetzen gepackt: ‚Das ist ja wahrhaftiges Leben!‘ Und als er sich zu seiner Geliebten wandte, da war sie tot.⁹

In Poes Erzählung wird die Lebenskraft aus der jungen Frau herausgesaugt. Der Maler saugt ihr regelrecht den Lebenssaft ab und verwendet ihn für das Schaffen eines lebendigen Porträts. In Wildes *Dorian Gray* entwickelt das Porträt ein ähnlich machtvolleres Eigenleben, wie Dorian nach dem Selbstmord der Schauspielerin Sybil Vane entdeckt:

Schließlich ging er in die Bibliothek zurück, trat vor das Bild und musterte es eingehend. In dem schwachen, gedämpften Licht, das mühsam durch die cremefarbenen Seidenrouleaus drang, kam ihm das Gesicht ein wenig verändert vor. Der Ausdruck schien anders geworden. Man hätte sagen können, eine Spur von Grausamkeit liege um den Mund. (S. 130)

Durch den Teufelspakt sind Dorian und sein Porträt in ein vampiristisches Verhältnis eingetreten. Das Porträt nährt sich an Doriens Verfall und den von ihm verübten Sünden, repräsentiert sie und erhält dadurch den Charakter einer lebenden Person. Anders als das Porträt der jungen Frau in Poes Erzählung wird es nicht durch seine unglaubliche Schönheit und die vampiristische Schaffenskraft des Künstlers, sondern durch seine unvorstellbare Häss-

⁹ Edgar Allan Poe: „Das ovale Porträt“. In: ders.: *Erzählungen*. Düsseldorf: Albatros, 2000. S. 204-205.

lichkeit lebendig und zeigt den allmählichen Verfall eines Menschen. Dorian nährt sich dagegen an der andauernden Schönheit der Kunst und altert nicht. Damit saugt Dorian – im Gegensatz zu der jungen Frau in Poes Geschichte – dem Porträt die Schaffenskraft des Künstlers ab und wird dadurch allerdings nicht zu einem Lebenden, sondern zu einem Vampir von andauernder Schönheit, einem Untoten, der nicht mehr lebendig ist und doch nicht sterben kann.

4. Porträt und Spiegel: Zeugen für Körper und Seele

Dieses Wunder, augenscheinlich nicht zu altern, wird von Dorian zuerst als „Lizenz zum Sündigen“ und später sogar als „Lizenz zum Töten“ instrumentalisiert. Während dem fiktiven Geheimagenten James Bond diese Lizenz vom Arbeitsgeber erteilt und durchaus auch entzogen wird, fehlt Dorian eine derartige moralische Kontrollinstanz. Der Maler Basil Hallward, der zu Beginn des Romans sein Porträt zerstören will, damit es sich nicht zwischen ihm, Dorian und Lord Henry drängt, versucht am Ende des Romans noch einmal als Kontrollinstanz zu fungieren, wird daran aber erneut von Dorian gehindert.

Das in Ersatz-Funktion alternde Porträt kann als ein Spiegel der Seele und des Körpers verstanden werden, denn es zeigt nicht nur den natürlichen Alterungsprozesses eines Menschen, sondern veranschaulicht darüber hinaus den moralischen Verfall der Hauptfigur. Dem Maler Basil Hallward fällt dies auf, als ihm das Porträt nach vielen Jahren von Dorian gezeigt wird. Sogar die Materialien des Künstlers fallen dem moralischen Verfall des Porträtierten zum Opfer:

Ein Ausruf des Grauens entfuhr den Lippen des Malers, als er im matten Lichtschein das gräßliche Gesicht erblickte, das ihn von der Leinwand herunter angrinste. In seinem Ausdruck war etwas, das ihn mit Abscheu und Ekel erfüllte. Gütiger Himmel! Das war ja Dorian Grays Gesicht, das er da vor sich sah! Das Grauenvolle, was immer es auch sein mochte, hatte diese wunderbare Schönheit noch nicht völlig zerstört. Noch lag ein Goldschimmer auf dem sich lichtenden Haar und ein Hauch von Scharlachrot auf dem sinnlichen Mund. Die verquollenen Augen hatten sich etwas von der Lieblichkeit ihres Blaus bewahrt, der edle Schwung war noch nicht völlig aus dem feingeschnittenem

Nasenflügeln und dem plastisch wirkenden Hals gewichen. Ja, es war Dorian. Aber wer hatte das Porträt gemalt? Er glaubte seinen eigenen Pinselstrich zu erkennen, und den Rahmen hatte er selbst entworfen. (S. 224)

Das Porträt zeigt also nicht nur wie ein unbeteiligter Spiegel wie Dorian zu diesem Zeitpunkt eigentlich aussehen müsste, der widernatürliche Prozess der Übertragung des Alterns ist noch tiefgreifender, da auch die gesamte Körperlichkeit des Porträts mit Leinwand und Farben betroffen ist. Mit seiner Fähigkeit, sich zu verändern, hält das Porträt zugleich Dorian in seinen Klauen und zerstört schließlich auch das Leben des Malers Basil Hallward. Als Basil erkennt, dass das Porträt Ausdruck der wahren Existenz Dorians und Repräsentation seines Innenlebens ist, fordert er Dorian zum gemeinsamen Gebet auf (vgl. S. 227). Dorian ersticht Basil daraufhin und bringt einen ihm bekannten Chemiker durch Erpressung dazu, den Körper des Malers zu beseitigen.

Dorians Bekannte schöpfen jedoch auch nach Basils Verschwinden keinen Verdacht, da sie von Dorians Schönheit auf seinen Charakter schließen und ihm nichts Böses zutrauen: „Diese schön geformten Finger konnten niemals ein Messer zu sündigem Tun umklammern, noch diese lächelnden Lippen sich gegen Gott und Güte erhoben haben.“ (S. 251) Selbst Lord Henry, den er als eine Art Anstifter betrachten kann, kennt das ganze Maß von Dorians Verworfenheit nicht und ahnt nichts von seinem vampiristischen Dasein und der Rolle, die Dorians Porträt spielt. Mit diesem naiven Kurzschluss übt Wilde Kritik am Glauben seiner Zeitgenossen an einen Zusammenhang von Schein und Sein.

Für einige Zeit erhält das Porträt im Roman noch den Charakter von Dorians Gewissen, an dem er sich bei zukünftigen Handlungen orientieren will. Dieses Motiv geht ebenfalls auf eine Kurzgeschichte von Edgar Allan Poe zurück. In Poes Erzählung „William Wilson“ hat die Titelfigur einen Doppelgänger desselben Namens, der ihre Handlungen kommentiert und ihr Kritik zuflüstert:

Vielmehr waren sittliches Empfinden und überhaupt Geistesgaben und Lebensanschauung bei ihm weit lebendiger entwickelt als bei mir, und ich wäre heute ein besserer und also glücklicherer Mensch, hätte ich damals die Ratschläge, die in jenen nur zu sehr gehaßten und zu bitter

verachteten Flüsterlauten enthalten waren, nicht gar so hartnäckig zurückgewiesen.¹⁰

Der Erzähler wendet sich allerdings voller Hass gegen diese Kontrollinstanz. Ähnlich wie es in Poes Kurzgeschichte am Ende zu einem Kampf zwischen den beiden Doppelgängern kommt, der tödlich ausgeht, stirbt Dorian in dem Augenblick, in dem er versucht, das Porträt zu zerstören. In Poes Erzählung ist die Perspektive des Ich-Erzählers passend und spannend, da unklar bleiben soll, ob es den zweiten William Wilson überhaupt gibt oder ob der Erzähler unzuverlässig ist. Die Beschreibungen der Morde im *Dorian Gray* sind dagegen konventioneller und werden durch den Er-Erzähler in der dritten Person aus der Außenperspektive vorgenommen. Interessanterweise entwickelt das Messer, mit dem Dorian Basil erstochen hat, eine Art Eigenleben als es nach dem Schöpfer des Gemäldes nun die Schöpfung zerstören soll:

Er sah sich um und entdeckte das Messer, das Basil Hallward niedergestochen hatte. [...]. So, wie es den Maler getötet hatte, so würde es auch das Werk des Malers töten, und alles, was es bedeutete. [...]. Er ergriff das Ding und stach damit auf das Bild ein. [...]. (S. 318)

Als Dorians Diener das Zimmer betreten, hat das Porträt seine ursprüngliche Gestalt wiedererlangt. Den „verlebten, runzeligen, widerwärtigen“ Körper ihres Herren können die Diener nur mit Hilfe seiner Ringe identifizieren (S. 320). In seinem irrigen Glauben, die Vergangenheit durch das Zerstören des Gemäldes auslöschen zu können, begeht Dorian also an Stelle des Mordes des Porträts Selbstmord. Dorians Tod erscheint passendes Gegenstück zum anfänglich geschlossenen Teufelspakt. Da Dorian seit dem Augenblick des Teufelspaktes ohnehin das Schattendasein eines Untoten geführt hat, der sich einem Vampir gleich am Porträt genährt hat, ist der endliche Tod eine logische Konsequenz, die den Untoten aus seiner Existenz in einer Art Zwischenwelt befreit.

Doch auch wenn Wilde seinen Titelhelden mit dem Tode bestraft, scheint er dessen Ablehnung des Alterns und engstirnige Sicht auf das Altern als Degeneration zu teilen. Ähnlich wie Dori-

¹⁰ Edgar Allan Poe: „William Wilson“. In: ders.: *Erzählungen*. Düsseldorf: Albatros, 2000, S. 108.

an glaubte Wilde offenbar, dass er sich ebenfalls zwischen Kunst oder Leben entscheiden und diese Entscheidung zugunsten der Kunst ausfallen müsse. Diese Lebensfeindlichkeit, die der Roman ausdrückt, lässt sich gut im Vergleich zum Alterungsprozess zweier, mit Dorian Gray assoziierter Schauspieler verdeutlichen. Hurd Hatfield und Angela Lansbury spielten in der Filmversion von 1945 Dorian Gray und Sybil Vane. So wie Hurd Hatfield bis ins hohe Alter Schönheit und Eleganz behalten hat, so zeichnet sich Angela Lansbury noch heute durch Charme und Witz aus. Altern muss also nicht logisch als Degeneration und Verfall nicht unbedingt als Dekadenz verstanden werden.

Abschließend muss nochmals auf die Bedeutung des Umstands hingewiesen werden, dass Wilde seinen Roman nicht *The Portrait of Dorian Gray*, sondern *The Picture of Dorian Gray* genannt hat. Die Bevorzugung des Terminus des Bildnisses vor dem des Porträts betont den Prozess des Bildnis-Schaffens. Der Begriff des Bildnisses verweist in psychologischer Hinsicht auf das fehlgeleitete Selbstbild des Romanhelden und betont in künstlerischer Hinsicht seinen Charakter nicht so sehr als Kunstobjekt, sondern als Kunstwerk. Der Künstler muss also „werkeln“, das Bildnis in mühsamer Arbeit schaffen. Und sogar nach Abschluss dieser Arbeit setzt sich der durch den Schaffensprozess angestoßene Bildungsprozess noch weiter fort, das Bildnis entwickelt ein Eigenleben, „kunstwerkelt“ weiter, regt Menschen an und inspiriert sie zu weiterem Schaffen.

„Das Lied der Schwermuth“

Oder: Ist es „schlimm“, nicht über Sprache nachzudenken?
Zur Aktualität der Sprachkritik Friedrich Nietzsches.

„die rache/der sprache/ist das gedicht“

Meine Frage nach der Aktualität der Sprachkritik Nietzsches entzündet sich an dem bekannten Aphorismus Ernst Jandls: „die rache/der sprache/ist das gedicht“.¹ Jandls Feststellung war Diskussionsgegenstand eines Universitäts-Seminars, das den Titel „Über lyrische Sprache nachdenken“ trug. Gelesen wurden neben Gedichten auch poetologische Texte, so z. B. Nietzsches sprachkritische Schrift „Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne“. Die Literarische Moderne gibt genügend Anlass, die Formenvielfalt von Sprache sowie deren Funktionen zu untersuchen und – etwas allgemeiner dann – Sprache als Mittel der Erkenntnis zu hinterfragen. So sind wir auf Jandl zu sprechen gekommen und haben uns gefragt, ob sich die Sprache „rächen“ kann und, wenn ja: an wem und warum. Nicht nur im Seminar, auch in einem Online-Diskussionsforum wurde nach Antworten gesucht. Das im letzten Beitrag gezogene Resümee einer Studentin lautet wörtlich:

Ich finde die Gedanken, die hier bisher geäußert wurden, äußerst spannend, trotzdem stellt sich mir die Frage, was daran ‚so schlimm‘ ist, im Alltag nicht andauernd über Sprache nachzudenken. Sprache ist doch auch etwas Nützliches, es ist kaum möglich, sie ständig als Kunstform zu verwenden. Es stimmt auch, dass damals vielleicht noch mehr auf sie geachtet wurde, nicht umsonst wird ein vergangenes Jahrhundert als die Zeit der Dichter und Denker bezeichnet, nicht unseres. ... Aber finden wir nicht Lyrik auch in Musik oder beispielsweise in der Werbung wieder? Vielleicht haben sich einfach nur die Formen verändert ...

In diesem Beitrag wird nicht nur über Sprache nachgedacht, er stimmt auch nachdenklich. Macht man es sich zum Ziel, den sprachkritischen Blick von Studierenden zu schärfen und sie zur

¹ Ernst Jandl: Peter und die Kuh. München 1996. Umschlag hinten.

Sprachreflexion zu befähigen, dann erschrickt die Leichtfertigkeit, mit der die Denk- und auch Sprachtraditionen, in denen wir stehen, als abgeschlossen vergangene akzeptiert werden. Ebenso der Pragmatismus, mit dem *nützliche* – nämlich die informationsübermittelnde, alltägliche Sprache – von *künstlerischen* Ausdrucksformen unterschieden werden; oder mit dem Sprachreflexion auf Lyrik reduziert wird, die sich bestenfalls noch im erbaulich-musikalischen oder manipulativen Sprachgebrauch der Werbung wiederfindet. Beim wiederholten Lesen des Diskussionsbeitrags indes muss man zugeben, dass die Studentin dem Seminar durchaus aufmerksam gefolgt ist. Offensichtlich sogar hat sie *ihren* Nietzsche gelesen, sie bewertet nämlich die von Nietzsche vorgetragenen Beobachtungen und Argumente nach ihren *eigenen* Maßstäben. Und das wiederum wundert so sehr nicht: Wie schon Walter Benjamin bemerkte, sind sowohl die Denkweise von Menschen als auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmungen zeitgebunden.² Wenn Studierende im Zeichen von Bologna das Bedürfnis nach sprachlicher Verlässlichkeit höher gewichten, als in Zeiten, in denen sie sich im Denken, Irren und sprachkreativem Ausprobieren üben durften – dann ist das *sprachfunktional* betrachtet durchaus nachvollziehbar.

Was also ist „so schlimm“ daran, nicht andauernd über Sprache nachzudenken? In besonderer Weise hat sich Friedrich Nietzsche mit den Konsequenzen sowohl eines naiven wie auch kritischen Verhältnisses zur Sprache auseinandergesetzt. Sein Nachdenken über Sprache artikuliert sich allerdings weniger – wie für einen Philosophen erwartbar – in einer diskursiv fortschreitenden Theoriebildung. Vielmehr erprobt Nietzsche die Funktionalität von Sprache, indem er mit ihren syntaktischen, morphologischen und lexikalischen Konventionen bricht. Wo sich (dichterischer) Sprachgebrauch schließlich in der reinen Lautlichkeit auflöst und „nur“ noch *wirkt*, statt „wahre“ Aussagen über die Welt zu machen, stellt sich die provokative Frage, ob Sprachvergessenheit nicht auch eine Art Selbstschutz darstellt.

² Walter Benjamin: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (1936). In: ders.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt/Main 1977, S. 7-44, hier S. 14.

Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne

Friedrich Nietzsche (1844-1900) lebt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Bestimmend für das geistige Klima dieser Zeit ist der gewaltige Fortschritt in Naturwissenschaften und Technik, aus dem ein optimistischer Glaube an die nahezu unbegrenzte Gestaltbarkeit der Welt erwächst. Dieser wirkt sich zwangsläufig auf das Realitäts- und Sprachverständnis aus: Mit Erstarken der positivistischen Auffassung, der Fortschritt der Menschheit bestünde darin, das Denken in das *positive* d.h. wissenschaftliche Stadium zu bringen, indem man sich an das Gegebene, Tatsächliche, Sichere und Zweifellose hält, wird Sprache als ein Werkzeug verstanden, das die Welt *wirklichkeitsgetreu* oder *wahrheitsgetreu* abbildet. Diese Annahme verfestigt sich zu einer Überzeugung, die das bestimmt, worüber nachgedacht wird: Metaphysische Erörterungen oder die Reflexion philosophischer Grundfragen gelten gegenüber einem auf Nützlichkeit und Praktikabilität hin ausgerichteten Denken als zweitrangig, sie werden sogar für theoretisch unmöglich gehalten. Immer stärker von Pragmatismus bestimmt, verliert das klassische Ideal vom sich harmonisch ausbildenden Einzelmenschen schließlich an Bedeutung. Die Herabwertung dieses Ideals spiegelt sich auch im Sprachgebrauch und seinen Bewertungen: Finden lyrisch-literarische Erscheinungsformen von Sprache (allein noch) im Schöngeistigen ihren Raum, so lassen gleichzeitig die technischen Errungenschaften im Druckwesen die journalistische Produktivität enorm ansteigen, was sich auf den allgemeinen Sprachstil unmittelbar auswirkt. In beidem sehen Zeitgenossen Zeichen des sprachkulturellen Niedergangs.

Zu jedem Zeitgeist bilden sich künstlerische Gegenbewegungen heraus: Die Avantgarde der „Moderne“³ setzt sich kritisch mit den Problemen der Individualisierung, Technisierung, Rationalisierung, Verwissenschaftlichung auseinander. Insbesondere die Dichter wenden sich unter dem programmatischen Begriff der *Sprachkrise* gegen herkömmliche literatursprachliche Regeln und den vermeintlichen Sprachverfall. Ausgelöst durch tiefes Miss-

³ Helmut Henne: Sprachliche Erkundungen der Moderne. Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 1986, S. 15.

trauen hinsichtlich dessen, was Sprache zu leisten vermag, sind Sprachzerstörung, Sprachverfremdung, Sprachspiel, Sprachmagie als Versuche anzusehen, die Möglichkeiten von Sprache künstlerisch-experimentell zu erforschen. Ziel ist es, progressive, also antikonventionelle und traditionskritische sprachliche Formen zu entwickeln, die dem durch Wissenschaft und Journalismus herbeigeführten Sinnverlust der Wörter entgegenwirken.

Viele der Schriftsteller, Lyriker und Kritiker, die an dieser Stelle genannt werden könnten, erkennen in Nietzsche ihren Vordenker. Seine Sprachkritik zeitigt bahnbrechende Wirkung. Zu dem Zeitpunkt, als seine sprach- und erkenntniskritische Schrift „Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne“⁴ entsteht (1873), steckt Nietzsche nach eigenen Aussagen „schon mitten in der moralistischen Skepsis und Auflösung drin, *das heisst ebenso sehr in der Kritik als der Vertiefung alles bisherigen Pessimismus* –, und glaubte bereits ‚an gar nichts mehr‘, wie das Volk sagt“.⁵ Rigos streitet der Skeptiker die Existenz einer im Sinne des Idealismus *absoluten* Wahrheit ab und macht es sich zur Aufgabe die *Lüge* der Begriffsbildung aufzudecken. Denn, so fragt Nietzsche:

Was ist ein Wort? [...] Ein Nervenreiz zuerst übertragen in ein Bild! erste Metapher. Das Bild wieder nachgeformt in einen Laut! zweite Metapher. Und jedes mal vollständiges Überspringen der Sphäre, mitten hinein in eine ganz andere und neue. [...] Wir glauben etwas von den Dingen selbst zu wissen, wenn wir von Bäumen, Farben, Schnee und Blumen reden und besitzen doch nichts als Metaphern der Dinge, die den ursprünglichen Wesenheiten ganz und gar nicht entsprechen. [...] Logisch geht es jedenfalls nicht bei der Entstehung der Sprache zu, und das ganze Material worin später der Mensch der Wahrheit, der Forscher, der Philosoph arbeitet und baut, stammt, wenn nicht aus Wolkenkuckuksheim, so doch jedenfalls nicht aus dem

⁴ Friedrich Nietzsche: „Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne“ (1873). In: ders.: Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 1. München/New York ²1988, S. 873-890. [im Folgenden: WL-KSA]

⁵ Ders.: „Menschliches Allzumenschliches.“ Bd. 2 (1879/1886). In: ders.: KSA (Anm. 4), Bd. 2, S. 370.

Wesen der Dinge. [...] Das Übersehen des Individuellen und Wirklichen giebt uns den Begriff [...] ⁶

Nietzsche bestimmt den Prozess der Begriffsbildung als einen mehrfachen Sphärensprung. Jede Übersetzung vom Bild zum Laut bis zum Begriff wechselt jäh von einer Dimension in eine neue. Der ursprüngliche Reiz wird dabei mehrfach transformiert. Dabei entstehen, negativ ausgedrückt: Übertragungsverluste, neutraler formuliert: Übertragungsdifferenzen. Lange vor dem Konstruktivismus in Kunst, Literatur, Philosophie und Psychologie gibt Nietzsche zu bedenken, dass Sprache die sogenannte *Wirklichkeit* zwar vermittelt – sie aber keinesfalls abbildet. Diese Tatsache wird im alltäglichen Sprachgebrauch selten bewusst. Warum auch? In der Regel funktioniert Verständigung, weil sie auf Konventionen beruht, unmissverständlich genug, als dass man sich über ihr wirklichkeitskonstruierendes Potenzial Gedanken machte. Diese Gewissheit der Sprechenden ist es, die Nietzsche veranlasst, seine Sprachskepsis in eine radikale Kritik des menschlichen Bedürfnisses nach *Wahrheit* auszuweiten. Er wirft den Menschen vor, „nach festen Conventionen zu lügen“ ⁷. Sie zimmerten sich ein Bretterwerk der Begriffe“ ⁸ und glaubten, mit dessen Hilfe die so genannte Wahrheit fassen zu können. Das aber, was schlechthin als *Wahrheiten* bezeichnet wird, seien nicht einfach nur Setzungen, sondern „Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind“ ⁹. Der Mensch, konstatiert Nietzsche, verdrängt, dass *Wahrheit* eigentlich „ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthromorphismen kurz eine Summe von menschlichen Relationen“ ist, die „poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden, und die nach langem Gebrauche einem Volke fest, canonisch und verbindlich dünken“ ¹⁰. Den „Trieb zur Metaphernbildung“ ¹¹ zu überwinden gelänge allenfalls, wenn man „[d]as Bretterwerk der Begriffe [...]“

⁶ Ders.: WL-KSA (Anm. 4), S. 878 f.

⁷ Friedrich Nietzsche: WL-KSA (Anm. 4), S. 881.

⁸ Ebd., S. 888.

⁹ Ebd., S. 880.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd., S. 887.

zerschlägt, durcheinanderwirft, ironisch wieder zusammensetzt, das Fremdeste paarend und das Nächste trennend.“¹²

Wie wenige hat Nietzsche an der Unvermeidlichkeit, beim Sprechen „nach festen Conventionen zu lügen“, gelitten. Wie wenige hat er versucht, zwischen *Wahrheit* und *Lüge* Formen des Ausdrucks zu finden, die das „Individuelle[...] und Wirkliche[...]“¹³ nicht übersehen und nicht zwangsläufig in die begriffliche Erstarrung und Selbstverblendung führen. Die spannungsreiche Polarität zwischen individuellster Artikulation und Notwendigkeit zur begrifflichen Typologisierung stellt sich Nietzsche als ein ästhetisches Grundproblem. Schon in der *Ge-burt der Tragödie* (1872) erscheint ihm einzig die *Kunst* das Mittel zu sein, das, zeitgemäß gesprochen, die „Diskrepanz zwischen Selbst und Welt“¹⁴ zu überwinden vermag. Die Kunst, so Nietzsche, vereinbart den Schopenhauerschen Begriff des *Willens* (das Dionysische, Triebhafte, völlig Selbstvergessene, Kollektiv-Rauschhafte, existentiell Erschütternde) mit dem Begriff der *Vorstellung* (das Apollinische, die reine Erkenntnis, Vergeistigung, Sublimation) in einem dualistischen Strukturprinzip:

Apollinisch – dionysisch. – Es gibt zwei Zustände, in denen die Kunst selbst wie eine Naturgewalt im Menschen auftritt, über ihn verfügend, ob er will oder nicht: einmal als Zwang zur Vision, andererseits als Zwang zum Orgiasmus. Beide Zustände sind auch im normalen Leben vorgespielt, nur schwächer: im Traum und im Rausch. Aber derselbe Gegensatz besteht noch zwischen Traum und Rausch: beide entfesseln in uns künstlerische Gewalten, jede aber verschieden: der Traum die des Sehens, Verknüpfens, Dichtens; der Rausch die der Gebärde, der Leidenschaft, des Gesangs, des Tanzes.¹⁵

Nietzsche entwirft in „Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne“ in Anlehnung an die Prinzipien des Apollinischen

¹² Ebd., S. 888.

¹³ Friedrich Nietzsche: WL-KSA (Anm. 4), S. 879.

¹⁴ Paul Watzlawick: Vom Unsinn des Sinns oder vom Sinn des Unsinn. München ¹⁰2003, S. 44 f.

¹⁵ Friedrich Nietzsche: „Aus dem Nachlass der Achtzigerjahre“. In: ders.: Werke in drei Bänden, Bd. 3, hrsg. v. Karl Schlehta. München ⁸1977, S. 788. [Im Folgenden: „Werke“ mit Angabe der Band-Nr.]

und Dionysischen eine sprachliche Doppelstruktur, die *usuelle* und *anschauliche* Metaphern unterscheidet. Den rational-logischen *Begriffen* stellt er eine *intuitiv* zu erfassende Bildersprache gegenüber. Letzterer gesteht er die Fähigkeit zur Sprengung der pragmatisch anerkannten Wahrheit zu:

Jener Trieb zur Metaphernbildung, jener Fundamentaltrieb des Menschen, den man keinen Augenblick wegrechnen kann, weil man damit den Menschen selbst wegrechnen würde, ist dadurch, dass aus seinen verflüchtigten Erzeugnissen, den Begriffen, eine reguläre und starre neue Welt als eine Zwingburg für ihn gebaut wird, in Wahrheit nicht bezwungen und kaum gebändigt. Er sucht sich ein neues Bereich seines Wirkens und ein anderes Flußbette und findet es im Mythos und überhaupt in der Kunst.¹⁶

Beispielhaft erprobt Nietzsche seinen „freigewordenen Intellekt“¹⁷, der „jetzt nicht von Begriffen sondern von Intuitionen geleitet wird“, im Dionysos-Dithyrambus „Nur Narr! Nur Dichter!“¹⁸. Hier veranschaulicht er, was es bedeutet, das „Bretterwerk der Begriffe“ zu zerschlagen und „in lauter verbotenen Metaphern und unerhörten Begriffsfügungen [zu reden], um wenigstens durch das Zertrümmern und Verhöhnern der alten Begriffsschranken dem Eindrucke der mächtigen gegenwärtigen Intuition schöpferisch zu entsprechen.“¹⁹ (ebd.)

„Nur Narr! Nur Dichter!“ im Kontext des *Zarathustra*

„Nur Narr! Nur Dichter!“ ist der erste von neun so genannten „Dionysos-Dithyramben“. Er erschien bereits 1885 im vierten Teil von Nietzsches Buch *Also sprach Zarathustra*. Diese Einbettung ist für die nachfolgende Interpretation wichtig, weshalb eine kurze Inhaltsangabe des *Zarathustra* vorangestellt sei.²⁰

Die Hauptrolle im *Zarathustra* spielt die gleichnamige Figur Zarathustra. Diese kehrt nach zehnjähriger Eremitage unter die

¹⁶ Friedrich Nietzsche: WL-KSA (Anm. 4), S. 887.

¹⁷ Ebd., S. 888.

¹⁸ Ders.: „Nur Narr! Nur Dichter!“ (1888). In: ders.: KSA (Anm. 4), Bd. 6, S. 377-380. [Im Folgenden: DD-KSA]

¹⁹ Ders.: WL-KSA (Anm. 4), S. 888.

²⁰ Vgl. ders.: *Also sprach Zarathustra* (Teil 4, 1885). In: ders.: KSA (Anm. 4), Bd. 4, S. 313-320 u. 368-378. [Im Folgenden: Za 4-KSA]

Menschen zurück, um ihre in der Einsamkeit gewonnenen Einsichten kund zu tun. In sprachgewaltigen, fast schon messianisch anmutenden Predigten, Gesängen und Beschwörungen verbreitet Zarathustra die Lehre vom Tod Gottes, vom Übermenschen, von der Selbstüberwindung, dem Willen zur Macht, der ewigen Wiederkehr des Gleichen – als Schlagworte sind diese Lehren allgemein hin ein Begriff. Weil sich jedoch nur wenige Menschen von seinen „Wahrheiten“ überzeugt zeigen, begibt sich Zarathustra wieder ins Gebirge – nicht ohne dieses Mal eine Gruppe Gleichgesinnter mitzunehmen. Einer dieser Jünger ist ein Zauberer, der zu Zarathustra in einer antagonistischen Beziehung steht. Bei ihrer ersten Begegnung wirft der Zauberer „die Glieder [...] wie ein Tobsüchtiger“ und „stößt schlimme Nothschreie“ aus. Hierdurch versucht er Zarathustras Mitleid auf die Probe zu stellen, was ihm zunächst auch gelingt. Bald aber durchschaut Zarathustra die vermeintliche Not des Zauberers als Schauspielerei und bezichtigt seinen Gegenspieler, ein „Falschmünzer“, ein „Lügner“ zu sein, der mit dramatischen Worten und Gebärden allen etwas vormache. In seiner Weisheit erkennt Zarathustra aber auch eine zweite Seite an dem Zauberer: Er erkennt, dass der Zauberer aus Selbstekel vor seiner eigenen lügnerischen Kunst verzweifelt und an sich selbst zerbricht. Aufgrund dieser inneren Zerrissenheit lädt Zarathustra den Zauberer ein, sich ihm anzuschließen. Der Zauberer seinerseits ist dieser Zuwendung respektive der an sie gebundenen Herausforderung nicht gewachsen: Kaum verlässt Zarathustra für einen Moment die Gruppe, wird der Zauberer von seinem „schlimmen Trug- und Zaubergeist“ besessen. In der Absicht, Zarathustras Lehre „Vom höheren Menschen“ zu verspotten, ergreift er „seine Harfe“ und singt „Das Lied der Schwermuth“²¹:

I 1 Bei abgehellter Luft,
 wenn schon des Thau's Tröstung

²¹ Der Titel des ersten Dionysos-Dithyrambus „Nur Narr! Nur Dichter!“ lautet in der früheren Fassung des *Zarathustra* „Lied der Schwermuth“. Vgl. zur Rahmenhandlung: Friedrich Nietzsche: Za 4-KSA (Anm. 20), S. 368-378. Vgl. den Text der späteren Fassung „Nur Narr! Nur Dichter!“: Friedrich Nietzsche: DD-KSA (Anm. 18), S. 377-380.

- zur Erde niederquillt,
unsichtbar, auch ungehört
5 – denn zartes Schuhwerk trägt
der Tröster Thau gleich allen Trost-Milden –
gedenkst du da, gedenkst du, heisses Herz,
wie einst du durstetest,
nach himmlischen Thränen und Thaugeträufel
10 versengt und müde durstetest,
dieweil auf gelben Graspfaden
boshaft abendliche Sonnenblicke
durch schwarze Bäume um dich liefen
blendende Sonnen-Gluthblicke, schadenfrohe.
- II 15 „Der *Wahrheit* Freier – du? so höhnten sie
nein! nur ein Dichter!
ein Thier, ein listiges, raubendes, schleichendes,
das lügen muss,
das wissentlich, willentlich lügen muss,
20 nach Beute lüstern,
bunt verlarvt,
sich selbst zur Larve,
sich selbst zur Beute
das – der *Wahrheit* Freier? ...
25 Nur Narr! Nur Dichter!
Nur Buntredend,
aus Narrenlarven bunt herausredend,
herumsteigend auf lügnerischen Wortbrücken,
auf Lügen-Regenbogen
30 zwischen falschen Himmeln
herumschweifend, herumschleichend –
nur Narr! *nur* Dichter! ...
- III Das – der *Wahrheit* Freier? ...
- IV Nicht still, starr, glatt, kalt,
35 zum Bilde worden,
zur Gottes-Säule,
nicht aufgestellt vor Tempeln,
eines Gottes Thürwart:
nein! feindselig solchen Tugend-Standbildern,
40 in jeder Wildniss heimischer als in Tempeln,
voll Katzen-Muthwillens
durch jedes Fenster springend

husch! in jeden Zufall,
jedem Urwalde zuschnüffeln,
45 dass du in Urwäldern
unter buntzottigen Raubthieren
sündlich gesund und schön und bunt liefest,
mit lüsternen Lefzen,
selig-höhnisch, selig-höllisch, selig-blutgierig,
50 raubend, schleichend, *liegend* liefest ...

V Oder dem Adler gleich, der lange,
lange starr in Abgründe blickt,
in *seine* Abgründe ...
– oh wie sie sich hier hinab,
55 hinunter, hinein,
in immer tiefere Tiefen ringeln! –
Dann,
plötzlich,
geraden Flugs,
60 gezückten Zugs,
auf *Lämmer* stossen,
jach hinab, heiss hungrig,
nach Lämmern lüstern,
gram allen Lamms-Seelen,
65 grimmig-gram Allem, was blickt
tugendhaft, schafmässig, krauswollig,
dumm, mit Lammsmilch –Wohlwollen ...

VI Also
adlerhaft, pantherhaft
70 sind des Dichters Sehnsüchte,
sind *deine* Sehnsüchte unter tausend Larven,
du Narr! du Dichter! ...

VII Der du den Menschen schautest
so *Gott* als *Schaf* –,
75 den Gott *zerreissen* im Menschen
wie das Schaf im Menschen
und zerreissend *lachen* –

VIII *das, das ist deine Seligkeit,*
eines Panthers und Adlers Seligkeit,
80 eines Dichters und Narren Seligkeit! ...

IX Bei abgehellter Luft,
 wenn schon des Monds Sichel
 grün zwischen Purpurröthen
 und neidisch hinschleicht,
 85 – dem Tage feind,
 mit jedem Schritte heimlich
 an Rosen-Hängematten
 hinsichelnd, bis sie sinken,
 nachtabwärts blass hinabsinken:
 90 so sank ich selber einstmals,
 aus meinem Wahrheits-Wahnsinne,
 aus meinen Tages-Sehnsüchten,
 des Tages müde, krank vom Lichte,
 – sank abwärts, abendwärts, schattenwärts,
 95 von Einer Wahrheit
 verbrannt und durstig
 – gedenkst du noch, gedenkst du, heisses Herz,
 wie da du durstetest? –
 dass ich verbannt sei
 100 *von aller Wahrheit!*
 Nur Narr! Nur Dichter! ...

*... und alle, die beisammen waren, gingen gleich Vögeln unvermerkt
 in das Netz seiner listigen und schwermütigen Wollust.*²²

Die Form des Dithyrambus wurde nach langer Zeit der Nichtbeachtung durch die deutsche Dichtung²³ von Nietzsche im 1889 zusammengestellten Zyklus „Dionysos-Dithyramben“ wieder aufgenommen. In der griechischen Antike (ca. 7. Jh. v. Chr.) als Chorlied verbreitet, ist der *dithyrambos* aus dem Kult des Dionysos hervorgegangen. In enthusiastisch-ekstatischer Weise preist er den Weingott als Einheit alles Lebendigen, als Versöhnung zwischen Mensch und Natur. In der künstlerischen Ausformung (vgl. Pindar) zeichnet sich die antike Form durch eine anfangs

²² Zwecks besserer Lesbarkeit des Fließtextes werden die nachfolgend zahlreich zitierten Textstellen kursiv gesetzt.

²³ Um Dithyramben i. e. S. handelt es sich trotz Bezugnahme auf das griechische Vorbild oder Übernahme des hymnisch-ekstatischen Tones weder bei Schillers *Dithyrambe* noch bei Goethes *Ganymed/Wanderers Sturmlied* oder bei Hölderlin.

strophisch gegliederte, später freirhythmische Kompositionsweise in metrisch ungebundenen, reimlosen Versen von beliebiger Zeilenlänge aus. Die Anzahl der unbetonten Silben zwischen den betonten ist beliebig groß, im Gegensatz zur reinen Prosa folgen die Hebungen aber annähernd in gleichem Abstand. Eine feste Strophengliederung gibt es nicht, die Verszeilen sind meist zu Sinnabschnitten unterschiedlicher Länge zusammengefasst. Diesen Besonderheiten entsprechen das entfesselte Gebaren des Zauberers wie sein spöttischer Ton und seine niederträchtigen Absichten. Dabei verarbeitet er die griechische Vorlage sehr frei. Verse wechseln mit dichterischer Prosa, die ekstatische Hochgestimmtheit des Kultliedes geht in philosophische Reflexionen über und entspricht im Ganzen nicht der ursprünglichen Stillage. Inhaltlich gesehen erscheint nur im siebten der neun Dionysos-Dithyramben, „Klage der Ariadne“, der Gott Dionysos.

Die Analyse des hier zu diskutierenden ersten Dithyrambus „Nur Narr! Nur Dichter!“ setzt bei der Frage an, worum es thematisch geht. Eine Hilfestellung findet sich z. B. bei Gerhard Kaiser:

Auf den ersten Blick tut Nietzsche in *Nur Narr! Nur Dichter!* nichts anderes als den alten Platonischen Vorwurf aufzunehmen, daß die Dichter lügen. Der Dichter wird bei Nietzsche als hoffnungsloser Freier der Wahrheit und Tier, das lügen muß, verhöhnt.²⁴

Kaiser bezieht sich auf den Vergleich am Beginn der zweiten Strophe, der in einem emphatischen *Nein!* gipfelt: *Der Wahrheit Freier – du? So höhnten sie / nein! Nur ein Dichter!* Diese Gegenüberstellung von *Wahrheit – Lüge*, zwischen denen der *Dichter* wie ein *Thier* in seinem Käfig gefangen ist und sich dabei wie ein *Narr* verhält, reicht aus, um die sprach- und erkenntniskritische Dimension des Gedichts abzustecken. Der Zauberer als Lyrisches Ich umkreist im Laufe seines Liedes die Paradoxien *Wahrheit* und *Lüge*. Dabei wirft er im Verlauf seiner Spottrede den *Dichtern* genau das vor, was ihm selbst zuvor von Zarathustra entgegengehalten wurde: eine *Narrenlarve*, eine Maske, zu tragen. Als *Narr* täten die Dichter nur so, als seien sie *der Wahrheit*

²⁴ Gerhard Kaiser: Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis zur Gegenwart. Ein Grundriß in Interpretationen. Bd. 2: Von Heine bis zur Gegenwart. Frankfurt/Main, Leipzig 1996, S. 199.

Freier – als könnten sie höhere Einsichten in lyrische Worten formulieren. Tatsächlich seien sie sich selbst zur *Beute*. Auf der Jagd nach Wahrheit würden sie ihre animalischen Triebe ausleben, auf *lügnerischen Wortbrücken* zwischen *falschen Himmeln* balancierend eine Wahrheit „erfinden“ und sich zudem noch als in sich zwiespältig erweisen.

Bis hierher lässt sich Nietzsches Sprachkritik auf den Inhalt des Gedichtes übertragen. Das Interessante an diesem Dithyrambus aber ist, dass Nietzsche die Gleichsetzung von *Dichter* und *Lügner* kritisch hinterfragt. Denn der Zauberer, der das Lied ja singt, um Zarathustras übermenschliche Ideale zu verspotten, spürt, dass sich nicht nur das im Gedicht besungene *heiße Herz*, sondern auch sein eigenes *heißes Herz* nach *himmlischer Tröstung* und *Milde* sehnt; danach sehnt, sich in *Einer Wahrheit* (Z. 95) sicher zu wiegen. Damit muss sich der Zauberer einen inneren Widerspruch eingestehen, der ihm (in Strophe 6 bis 8) seine eigene Rolle als *Bezauberer Aller*²⁵ fragwürdig erscheinen lässt. Sich immer tiefer in seine Selbstzweifel hineinsteigern – und dies erkennend –, kann er nicht anders als in der letzten Strophe (Z. 99 ff.) den Schrecken über die Verbannung von aller Wahrheit „herauszuschreien“ – man beachte den Sperrdruck.

Musikalisierung der Sprache

Faszinierend ist, wie Nietzsche den Zwiespalt, in dem sich der Zauberer befindet, sprachlich gestaltet. Vergleiche zur Musik liegen auf der Hand, bereits Thomas Mann zeigt sich beeindruckt von Nietzsches sprachmusikalischen Fähigkeiten: „Seine Sprache selbst ist Musik und bekundet eine Feinheit des inneren Gehörs, eine Meisterschaft des Sinnes für Fall, Tempo, Rhythmus, wie sie wahrscheinlich bisher ohne Beispiel war.“²⁶ Tatsächlich ist der Aufbau des Dithyrambus’ eine syntaktisch, semantisch-metaphorisch, phonetisch wie metrisch kunstfertigste Komposition, die

²⁵ Friedrich Nietzsche: Za 4-KSA (Anm. 20), S. 318.

²⁶ Thomas Mann: „Rede gehalten zur Feier des 80. Geburtstages Friedrich Nietzsches“ (1924). In: ders.: Essays II (1914-1926). Hrsg. v. Hermann Kurzke. Frankfurt/Main 2002, S. 788-793, hier: S. 789.

vor allem eines bewirkt, nämlich lyrische Sprache als Medium der „Wahrheit“ in Frage zu stellen:

Die erste Strophe umspannt eine über 14 Zeilen lange, syntaktisch hochkomplexe Periode. Der Kern des Satzes *gedenkst du da [...] wie einst du durstetest* steht mittenzentriert in Zeile 7 und 8. Nietzsche doppelt die Wendungen *gedenkst du* und *durstetest*. Auf diese Weise verstärkt er die Eindringlichkeit, mit der der Zauberer das *heiße Herz* des lyrischen Ichs angeht. Bei genauerer Betrachtung verklammert der Hauptsatz zwei in ihrer Wirksamkeit sehr unterschiedliche Stimmungen: In der ersten Hälfte der Strophe wird ein *mild-kühler Abenddämmer* intoniert – die *Luft* ist *abgehell*t, der *Thau quillt zur Erde nieder*. In der zweiten Hälfte der Strophe lässt eine expressiv anmutende Gegenstimmung sengender Hitze die Unmöglichkeit ahnen, *auf gelben Graspfaden* den *blendenden Sonnen-Guthblicken* zu entkommen. Es sind also zwei Vorstellungen oder – um im musikalischen Jargon zu bleiben – zwei Leitmotive, die Nietzsche in den Köpfen der Leser entstehen lässt, bzw. zum Klingen bringt. Diese Vorstellungen verdichtet Nietzsche mit einer Vielzahl an Mitteln, die ihm die Sprache zur Verfügung stellt: Er stellt Beziehung her, indem er Nebensätze ineinander flicht (*wenn schon des Thau's Tröstung [...]*). Er konkretisiert, indem er Parenthesen (*denn zartes Schuhwerk [...]*), adverbiale Bestimmungen (*bei abgehellter Luft, zur Erde, auf gelben Graspfaden, durch schwarze Bäume*), Adjektive (*abgehell*t, *zart*, *himmlisch*, *gelb*, *boshaf*t, *schwarz*) und Adverbien (*unsichtbar*, *ungehört*, *versengt*) einfügt. So trägt der *Thau zartes Schuhwerk*, während die *boshaf*t-schadenfrohen *Sonnen-Gluthblicke durch schwarze Bäume laufen*. Wenn man so will, werden das *Sonnengluth*-, wie das *Abend*-Motiv von Nietzsche sprachornamental kontrastiert. Spricht man die Wendungen *denn zartes Schuhwerk trägt der Tröster Thau gleich allen Trostmilden* und *boshaf*t-blendende *Sonnen-Gluthblicke, schadenfrohe* bewusst nach, dann wird die artikulatorische Raffinesse, mit der Nietzsche dunkle/helle, gespannte/ungespannte Vokale klanglich bitonal arrangiert und mit Plosiven, Zisch- und Reibelauten kontrastiert, erfahrbar. Auffällig liegen bei der Abendstimmung die Vokale artikulatorisch viel dichter zusammen, sie fließen ineinander über. Das Versmaß arbeitet diesen Zweiklang weiter heraus:

Einerseits modelliert eine jambische Grundstruktur eine ruhige und fließende Sprachmelodie. Gemeinsam mit der hohen Stillage (Genitivkonstruktionen) entspricht die ruhige fließende Melodie den herkömmlichen Erwartungen an Poesie. Gleichzeitig lässt Nietzsche die Anzahl der Hebungen pro Vers zum Strophenende kontinuierlich ansteigen. In Kombination mit der zungenbrecherischen t-Alliteration, pfeifenden Reibe- und Zischlauten sowie den nicht enden wollenden Zeilensprüngen widersetzt sich die romantische Abendstimmung einer pathetischen Vortragsweise.

Dass man sich der aufgeladenen Atmosphäre sentimental hingibt, verhindert auch die skandierende Eindringlichkeit der nachfolgenden Strophen, die man, musikalisch betrachtet, als eine Art Durchführung betrachten könnte. Eingeleitet durch eine rhetorische Frage: *Der Wahrheit Freier – du?* (Z. 15 f.) reihen sich in einer 34 Zeilen langen *Wortbrücke* Attribute aneinander, die einem *Dichter* zugesprochen bzw. abgesprochen werden. Es lohnt sich, den Text laut zu lesen: Dichter sind *listig, lüstern, bunt verlarvt*. Sie *rauben, schleichen, lügen*. Sie sind *nicht still, kalt, glatt, starr*, sondern besitzen *Katzen-Muthwillen*, gleichen *buntzottigen Raubtieren* etc. Vielleicht – so die fünfte Strophe – gleichen sie auch einem *Adler* ... – aber auch der entlarvt sich letztlich als unbarmherziger Jäger.

Auf Nietzsches Umgang mit inhaltlichen Zuschreibungen dieser Art wird weiter unten zurückzukommen sein. Hier interessiert zunächst, dass Nietzsche die Ambivalenz der *Dichter* ins Sprachwerk setzt, indem er die *Sonnengluthblicke* (also den Zauberer) – hier sei ein Ausdruck der Rap-Musik erlaubt – gegen sich selbst *batteln* lässt. Ein *Battle* ist ein verbaler Schlagabtausch, bei dem es darum geht, den Gegner kraft der eigenen Sprachmächtigkeit zu bezwingen. Nietzsche inszeniert diesen Schlagabtausch des Zauberers gegen sich selbst, indem er seine Komposition kontrapunktisch anlegt und seine Sprachmelodie agogisch an- und abschwellen lässt, was wiederum auf der Lautebene in besonderer Weise erkennbar wird: Gezielt wechselt Nietzsche Variation und Wiederholung von Konsonanten und Vokalen ab. Die Konsonanten werden dabei teilweise gedoppelt. Man beachte die klangliche Wirkung von *wissentlich, willentlich* oder von Alliterationen wie *lügen, lüstern*. Während einerseits die Vokale artikulatorisch hüpf-

fen (z. B. in Versen wie *ein Thier, ein listiges, raubendes, schleichendes / das Lügen muss*; Z. 17 f.), ziehen andererseits Assonanzen einzelne Ausdrücke vokalisch ineinander über (*starr, glatt, kalt*; Z. 34). Eine akzentuierende Artikulation, die man wirkungsbezogen als *Portato* (‘getragen, mit leichtem Nachdruck’) bezeichnen könnte, wird mit einer ‘gebundenen’ Artikulation, einem *Legato*, kontrastiert.

Auch im Hinblick auf Rhythmus und Tempo zeichnen sich die *boshaft-schadenfrohen* Sonnen-Gluthblicke, die hier aus dem Munde des Zauberers batteln, als wahre Meister des Beats aus. Die nicht ganz regelhaft wechselnden Daktylen und Trochäen treiben das Sprechtempo voran. Zweihebige Versgruppen ein- und zweisilbiger Wörter (*nach Beute lüstern/bunt verlarvt*; Z. 20 f.) wechseln sich mit mehrhebigen Versen betont vielsilbiger Komposita (*aus Narrenlarven bunt herausredend/herumsteigend auf lügnerischen Wortbrücken*, Z. 27 ff.) ab. Dieser Wechsel bricht sowohl rhythmische wie inhaltliche Erwartungen über den Fortgang des Liedes immer wieder aufs Neue. Dabei wird die Spannung dank der Partizipialkonstruktionen (*redend, herumsteigend, -schweifend, -steigend, springend, schnüffelnd*) auf einem konstant hohen Level gehalten. Gleichzeitig aber nehmen Parallelismen und Anaphern das Tempo wieder zurück, bremsen es aus. Besonders markant ist das in der einzeiligen dritten Strophe, die Bekanntes wiederholt und zum Innehalten zwingt: *Das – der Wahrheit Freier?* Dass nachfolgend nach einer Antwort auf diese Frage gesucht wird, spiegelt sich in der vierten Strophe in einer stetigen Zunahme der Hebungen pro Vers. Die insgesamt wachsende Erregung steigert sich noch durch emphatische Ausrufe *nein!* und eingeschobene Pausen (Z. 25); an den Erregungshöhepunkten durch lautmalerisches *husch!* und *jach!* (Z. 43 u. 62); schließlich in der siebten Strophe durch die Auflösung aller syntaktisch regelhaften Strukturen. Der Redefluss wird lediglich dann unterbrochen, wenn, einem Refrain gleich, der Wortlaut von Überschrift und einleitender Frage in Variationen wieder aufgenommen wird (Z. 24 f., 32 u. 33).

„Ich wurde der Dichter müde, der alten und der neuen [...]“²⁷, lässt Nietzsche seinen Zarathustra klagen. Nietzsche selbst gelingt es, im Flow des Dithyrambus den Begriff des Dichters zu weiten, besser: zu dynamisieren. Gerhard Kaiser spricht von „Klangassoziationen“ und „Klangvervielfältigungen“, einer „Neigung zu Wortwiederholungen und reigenhaften Wortverschlingungen“ (hierauf wird im Zusammenhang mit einer Wortschatzanalyse noch einzugehen sein), die den Eindruck der Narkotisierung, des Rausches, des Kreisens evozieren.²⁸ Das Ausschöpfen des musikalischen Potentials der Gedichtform ist die Voraussetzung dafür, dass konventionelle Bedeutungszuschreibungen aufgebrochen werden können.

Destruktion und Neuentwurf von Wortbedeutungen

Eine semantische Analyse des Dithyrambus darf Nietzsches Metaphernverständnis, dem zufolge sich Sprache durch eine durchgängige Metaphorizität auszeichnet, nicht unberücksichtigt lassen. Im Allgemeinen liegt die Kraft einer Metapher darin, die Aufmerksamkeit auf neue Aspekte einer Sache oder auf individuelle Konnotationen des Sprechers zu lenken. Dennoch beruhen Metaphern letztlich auf weltwissensbasierten Denkkonventionen, die ermöglichen, dass der ursprüngliche, durch die Metapher ersetzte Begriff mit dem von der Metapher vorgestellten in einen Zusammenhang gebracht wird. Nicht nur in „Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn“ bemängelt Nietzsche dieses konventionalisierte Gleichsetzen von Nicht-Gleichem: „*Metapher* heißt etwas als *gleich* behandeln, was man in einem Punkt als *ähnlich* erkannt hat.“²⁹ In seinem Bestreben, „das Hart- und Starr-Werden einer ursprünglich in hitziger Flüssigkeit aus dem Urvermögen menschlicher Phantasie hervorströmenden Bildermasse“³⁰ zu verhindern, macht Nietzsche Begriffe unterschiedlichen Deutungs-

²⁷ Friedrich Nietzsche: Za 4-KSA (Anm. 20), S. 165.

²⁸ Gerhard Kaiser: Geschichte der dt. Lyrik [...] (Anm. 24), S. 213 f.

²⁹ Friedrich Nietzsche: „Nachgelassene Fragmente“ (1869-1874). In: ders.: KSA (Anm. 4), Bd. 7, S. 498.

³⁰ Ders.: WL-KSA (Anm. 4), S. 883.

möglichkeiten zugänglich. Eingängig lässt sich dies am zentralen Begriff des *Dichters* veranschaulichen.

Bislang wurde der *Dichter* charakterisiert als ‚jmd., der sich etwas ersinnt/aussinnt‘, und der dabei die Wahrheit spricht – oder lügt. Die beiden Abstrakta *Wahrheit* und *Lüge* werden durch die Begriffe *Freier* und *Narr* konkretisiert. Ist der *Freier* ein ‚Wahrheitsliebender‘ und ‚um die Wahrheit Werbender‘ (u. U. auch: ‚jmd., der sich frei macht‘ von dem Wunsch, die Wahrheit zu finden), so ist der *Narr* ein ‚Spaßmacher‘, ein ‚Gaukler‘, ein Lügner, der ‚straflos unbequeme Wahrheiten ausspricht‘. Sowohl *Dichter*, *Freier* als auch *Narr* fungieren als Archilexeme, als merkmalsarme Oberbegriffe. Auf sie wird referiert, sie gilt es (im Dithyrambus) zu hinterfragen und aufzulösen, aus ihrem Bedeutungskorsett zu befreien und umzuwerten. Dabei gruppieren sie sich im Verlauf des Gedichts zu beziehungsreich vernetzten semantischen Rahmen (nachfolgend skizziert), die in bemerkenswerter Weise das vorstellungsbildende Potenzial von Sprache aufzeigen.

Der *Dichter*, als Oberbegriff eines ersten semantischen Rahmens, wird durch den *Adler* repräsentiert – bei Pindar Sinnbild des Dichters und bei Nietzsche Allegorie für das Apollinische. Als Herrscher der Lüfte, steht der *Adler* in gedanklicher Verbindung mit *Himmel*, welcher mit dem Merkmal ›luftiger Raum über der Erde‹ beschrieben werden könnte. Als Oberbegriff genommen, fallen in den semantischen Rahmen des ‚Himmels‘ Ausdrücke wie *Abgründe*, *Tiefen*, *Brücke*, *Regenbogen*. Während seines Vortrags nennt der Zauberer all diese Ausdrücke, bevor er sie dann im Bild des Adlers zusammenführt. Versteht man den Dichter als einen *Freier* (zweiter semantischer Rahmen), dann ist er besessen vom ‚menschlichen Bedürfnis nach Erkenntnis‘. Er will *wissen*, wird getrieben von seinem *Wahrheits-Wollen*. Als einem nach Normen und Grundsätzen lebenden Wesen ist dem Freier ein weitgefasstes Feld der ‚Moral, Religion, Mythologie‘ zugeordnet. Im Dithyrambus finden sich Ausdrücke wie: *Gott*, *Tugend*, *tugendhaft*, *Wohll wollen*, *Seele*, *Tempel*, *Lamm*. Dass Nietzsche die Vorstellung, der Dichter sei ein Freier, verwirft, ihn anstelle dessen der *Lüge* bezichtigt und zu einem *Narren* erklärt, wird spätestens in Strophe 7 allzu deutlich. Dem dritten semantischen Rahmen, dem des *Narren*, ist entsprechend zunächst der

Ausdruck *Larve* zuzuordnen. In erster Bedeutung ein Terminus der Biologie, kann er hier als ‚Maskerade‘ gelesen werden. Solchermaßen verbindet er sich mit dem Sinnbezirk um *lügen*, *herausreden*; zugehörig sind Adjektive wie *lügnerisch*, *falsch*, *listig*. Der Sub-Rahmen ‚das Bunte des Narrens‘ enthält Adjektive wie *bunt* und *schön*.

Setzt man die lexikalisch-semantischen Rahmen miteinander in Beziehung, so ‚schwebt‘ das dichterische Schaffen ‚in der Sphäre‘. Dichter stehen ‚nicht auf festem Boden‘. Bezieht man sich bei der Ausdeutung auf das Wort *Brücke* so könnte man das dichterische Schaffen als ‚konstruiert‘ interpretieren. Ausgehend vom Bild des *Regenbogens* könnte man den Dichter als ‚Illusionisten‘ erklären. Diese *wissentlich*, *willentlichen Lügen* der *Dichter-Narren* werden durch die Besessenheit des Wahrheitssuchenden konterkariert. Semantisch wird diese Eigenschaft im Feld des ***Thierischen*** repräsentiert, in das sich Verben wie *herumschweifen*, *zuschnüffeln*, *herumschleichen*, *springen*, *rauben* und Adjektive wie *gesund*, und Substantive wie *Urwald*, *Wildnis* einordnen lassen. Der zentrale Begriff ***Beute*** charakterisiert den Dichter als animalisch-triebgesteuerten Metaphernbildner.³¹ Attribute wie *lüstern*, *heiss hungrig*, *blutgierig* oder Verben wie *stoßen*, *reißen*, *zerreißen* sowie Substantive wie *Lefzen* runden das Profil ab.

Dass Nietzsche keine linearen, statischen Zuordnungen vornimmt, sondern die unterschiedlichen Rollen des *Dichters*, *Narren* und *Freiers* über semantische Merkmale, die dem Raubtierhaft-Triebhaften eigen sind, miteinander vernetzt, lässt sich am Sinnbezirk ***Tier*** anschaulich belegen. Nietzsche kombiniert die in Bezug auf semantische Selektionsregeln nur bedingt kompatiblen Rahmen, paart Substantive aus einem Rahmen mit Adjektiven aus einem anderen: Der Dichter ist ein *Tier*, das *bunt verlarvt* ist, der *selig-höhnisch*, *selig-höllisch*, *selig-blutgierig* durch *Urwälder* läuft. Verschiedene semantische Rahmen zu einem Wortgefüge zusammenziehend, kreiert Nietzsche expressiv anmutende Sprachbilder. Es müsste an anderer Stelle diskutiert werden, welche Deutungsspielräume Komposita wie *Narrenlarven*, *lügnerische Wortbrücken*, *Lügen-Regenbogen*, *Katzen-Muthwillen*, *bunt-*

³¹ Vgl. Friedrich Nietzsche: WL-KSA (Anm. 4), S. 887.

zottig eröffnen. Geht man diesen Wortbildungen nach, so offenbaren sich höchst individuelle, neuartige Assoziations-Bedeutungen, die allenfalls annäherungsweise durch Synonyme ersetzt, mit konventionellen Vorstellungen verbunden und nur behelfsweise paraphrasiert werden können. Um den Versuch der Sinndeutung und Begriffsfestlegung kann es hier letztlich jedoch nicht gehen. Nietzsche experimentiert mit Wörtern, um Ausdrucks- und Inhaltsseite voneinander ablösen und usuelle Metaphern in anschauliche zu überführen. Dabei besinnt er sich auf die urtümlichste, am stärksten im Dienste kognitiver und sprachlicher Kreativität stehende Eigenschaft einer Metapher: die der semantischen Abweichung. Er experimentiert mit Wörtern in einer Weise, die von lexikalisierten Bedeutungen abstrahiert und gleichzeitig auf individuelle Konnotationen bzw. Erfahrungswerte fokussiert bzw. zurückgreift. Indem Nietzsche mit seiner suggestiven Sprach-Musik Begriffe zu assoziativ zu erfassenden Räume weitet und den Wörtern die Möglichkeit neuartiger Interpretationsweisen eröffnet, fordert er die Leser heraus, auf ihre Vorstellungskraft und nicht ihrem abstrakt-begrifflichen Denken zu vertrauen. Gleichsam als Hilfestellung lässt Nietzsche dabei die *Signifikanten* selten so *frei flottieren* – um im Hinblick auf den letzten Absatz dieses Aufsatzes den Theoriebezug schon einmal zu aktualisieren (s. u.) –, als dass es den Lesern/Zuhörern unmöglich wäre, eigenes Wissen und Erfahrungswerte an das Gelesene/Gehörte anzubinden. Die suggestive Sprach-Musik weitet Begriffe zu emotionalen, intuitiv zu erfassenden Räumen, in denen die Imagination beweglich bleibt, sodass konventionelle Begriffe nicht nur umgedeutet, sondern auch neu bewertet werden können.

Umwertungsprozesse und Wertantinomien

Nach musikalischer Dynamisierung und semantischer Ambiguierung bedarf ein letzter Aspekt der genaueren Untersuchung: die Inszenierungsstrategien, mit denen Nietzsche Umwertungsprozesse einleitet. Die Notwendigkeit hierzu ergibt sich aus der Frage, warum Nietzsche, der immer wieder betont, dass „die Kunst *mehr*

werth ist als die Wahrheit“,³² die Dichter in der *Sonnen-
Gluthblick*-Rede derartig verhöhnen lässt. Warum destruiert er
den Begriff des *Dichters* in oben beschriebener Weise?

Ähnlich wie in seiner theoretischen Schrift „Ueber Wahrheit
und Lüge“ beschäftigt Nietzsche auch in „Nur Narr! Nur Dich-
ter!“ der dichterische „Trieb zur Metaphernbildung“³³ als ein im
Menschen tief verwurzeltes Bedürfnis, Sprach-*Lügen* zur *Wahr-
heit* zu erklären. Diese höchst komplexen Umwertungsprozesse
deckt Nietzsche auf, indem er den Zauberer, wie oben gezeigt, mit
den semantischen Konventionen der Worte spielen lässt. Indem
dieser in seiner Hohnrede immer ungewöhnlichere assoziativ
begreif- bzw. intuitiv erfahrbare Metaphern kreiert, eruiert Nietz-
sche, ob und wie es möglich ist, Begriffe *neu* zu bilden. Dabei
zeigt sich, dass *bekannte* Begriffe (z.B. *Dichter*) vom Zauberer
nicht einfach nur ambiguisiert (also in ihrer Bedeutung geweitet),
sondern völlig neu *bewertet* werden und für ihn fortan als *wahr*
gelten.

Zur Bestätigung der hier entwickelten These ist es sinnvoll,
das Gedicht wieder in den Handlungskontext des *Zarathustra* ein-
zuordnen. Der „Das Lied der Schwermuth“ vortragende Zauberer
ist, wie erwähnt, Zarathustra in einer Art Hass-Liebe verbunden.
Seiner Rolle gemäß liegt dem Zauberer daran, die Zarathustra-
Gläubigen der Einflussphäre des Weisen zu entziehen:

[...] ihr höheren Menschen - dass ich euch mit diesem Lob- und
Schmeichelnamen kitzle, gleich ihm selber – [...] – euch Allen, die
ihr a m g r o s s e n E k e l leidet gleich mir [...] euch Allen ist
mein böser Geist und Zauber-Teufel hold. Ich kenne euch ihr höhe-
ren Menschen [...] – ich kenne auch diesen Unhold [...] diesen Za-
rathustra [...] hört nun und seht, ihr höheren Menschen, welcher Teu-
fel [...] dieser Geist der Abend-Schwermuth ist!³⁴

Die Schmeicheleien des Zauberers erweisen sich umso wirkungs-
voller, als er sich gemein macht mit den versammelten Menschen.
Er gibt zu erkennen, dass auch ihn der *Wahrheits-Wahnsinn* eines

³² Friedrich Nietzsche: „Nachgelassene Fragmente“ (1887-1889). In.: ders.:
KSA (Anm. 4), Bd. 13, S. 522.

³³ Ders.: WL-KSA (Anm. 4), S. 887.

³⁴ Friedrich Nietzsche: Za 4-KSA (Anm. 20), S. 370.

Zarathustras einstens überwältigte. Sich hinter den an das *heisse Herz* des Lyrischen Ichs gerichteten Hohnworten versteckend kann der Zauberer das, was Zarathustra an *Wahrheiten* verkündet, zur *Larve* erklären. Am Text ist dies ab der zweiten Strophe auszumachen, die durch die rhetorische Frage *Der Wahrheit Freier? Du? - so höhnten sie - Nein! Nur ein Dichter!* eingeleitet wird. Indem er die Person des Dichters (und damit Zarathustras) zum *Tier* und *Narren* erklärt, zeichnet der Zauberer zu Beginn der *Sonnen-Gluthblick*-Rede den Dichter als ein lächerliches „Bauge- nie, das auf beweglichen Fundamenten und gleichsam auf flies- sendem Wasser [oder: in *falschen Himmeln auf Wortbrücken her- umsteigend*, R.Z.] das Aufthürmen eines unendlich complicirten Begriffsdomes gelingt.“³⁵

Wenn denn aber die Dichter *lügen*, so die Ausgangsfrage, warum tun sie es? In der Hohnrede der *Sonnen-Gluthblicke* findet sich ein erster Hinweis in der Verwendung der verschiedenen Be- deutungsschichten von *Freier*. Wolfram Groddeck erklärt:

Zunächst aktualisiert sich in der Frage *Der Wahrheit Freier - du?* die topische Vorstellung von der ‘Wahrheit als Weib’, indem die Allegorie auf den, der die *Wahrheit* erkennen will, ausgeweitet wird - den *Freier*. Die eigentliche Bedeutung der Metapher *Freier* ist daher ‚der Erkennende‘. Mit der Antwort *Nein! Nur ein Dichter!* wird ein strikter Gegensatz von ‚Erkennendem‘ und *Dichter* herge- stellt. Der *Dichter* ist kein ‚Erkennender‘ und daher auch nicht *der Wahrheit Freier*. Doch die Eindeutigkeit trägt. Denn schon die Ho- monymie im Wort *Freier* wirkt gegensinnig, da im Wort *Freier* auch die Bedeutung ‚frei von Wahrheit‘ gehört werden kann. Und die eili- ge Verneinung im folgenden Vers – *Nein! Nur ein Dichter!* – lässt, in der doppelten Negation, die ‚Verneinung‘ von *Wahrheit* und *Dichter* als durchaus möglich erscheinen.³⁶

Beide Deutungsansätze Groddecks führen zu dem Ergebnis, dass *Dichter* und *Wahrheit* nicht miteinander vereinbar sind. Die ge- dankliche Voraussetzung für diese negative Definition könnte in der Vorstellung von „Wahrheit“ als einer *in Gänze* zu erfassenden Größe liegen. Der *Dichter-Freier* würde demnach als jemand ge-

³⁵ Ders.: WL-KSA (Anm. 4), S. 882.

³⁶ Wolfram Groddeck: Die ‚Dionysos-Dithyramben‘: Bedeutung und Ent- stehung von Nietzsches letztem Werk. 2. Bd. Berlin/New York 1991, S. 12.

dacht, der *die Wahrheit* zu erkennen hofft (mit seinem Ansinnen aber scheitert); nicht als jemand der – vgl. den semantischen Rahmen des **Tierischen/Raubtierischen** – von innerstem Drang getrieben, einer von vielen Wahrheiten nachstellt und selbige aus immer neuen Perspektiven prüft. Begreift man den *Dichter* indes als einen Immer-(noch)-Suchenden, so wird einsichtig, warum er in der vierten Strophe nicht nur *verrufen*, sondern auch *angerufen* wird. Auch hier leistet die lexikalisch-semantische Rahmenanalyse Hilfestellung: Die zwei möglichen Rahmen **Nicht Gottes Türwart** (*nicht: still, glatt, kalt, Bild-Werden, Gottes-Säule, Gottes-Thürwart*) und **Ein Wilder** (*Katzen-Muthwillen, durchs Fenster springend, Urwald, sündlich-gesund und schön und bunt, lügend*) bewirken im Gegensatz zur zweiten Strophe eine positive Kontextualisierung der Lüge als Notwendigkeit eines dichterischen Schaffens, das sich fern vom Glauben, absolute Wahrheiten besitzen zu können, in ständiger Bewegung *suchend* und *jagend* dem begrifflichem Denken und formelhafter Erstarrung verweigert.

Unter Berücksichtigung der hier vorliegenden Gedichtform des Dithyrambus wäre es allerdings zu einfach anzunehmen, Nietzsche würde es bei einer aus dramaturgischer Sicht relativ statischen Gegenüberstellung von Ver- und Anruf des Dichters belassen. In „Nur Narr! Nur Dichter!“ zeigt sich seine Kunstfertigkeit darin, dass er die theoretisch lange vorher erkannte Dialektik nicht poetisierend neu illustriert, sondern unmittelbar aus der sprachlichen Gestaltung und Gedichtstruktur heraus formt. Die Wesensbestimmung des Dichters ist ein vielschichtiger sprachbildnerischer Prozess. Das bedeutet im Falle des Gedichts, dass beide Seiten (also die positive und negative Bewertung des Dichters, einschließlich der Unterscheidung *traditioneller* und *neuartiger* Weisen des Dichtens) fortwährend ineinander übergehen. Zwei Kunstgriffe bieten die Voraussetzung für die im Folgenden erläuterte diffizile Bedeutungsverschiebung und Umwertung der Begriffe *Dichter*, *Wahrheit* und *Lüge*: Ein höchst wirksamer erster Kunstgriff Nietzsches besteht darin, dass der Zauberer mit verteilten Rollen spricht. Psychologisch nur verständlich, tritt er nicht selbst als Hetzer auf, sondern versteckt sich hinter den an das *heisse Herz* gerichteten Hohnworten. Der Zauberer überlässt es den *Sonnen-Gluthblicken*, das, was Zarathustra an vermeintli-

chen Wahrheiten verkündet, zur *Larve* zu erklären. Sein Rollenspiel kündigt er auch an: Noch bevor er zu singen beginnt, beteuert er, dass es der *Abend-Dämmerungs-Teufel* ist, der ihn *zwingt*, den *Geist der Schwermuth* zu verbreiten. Der Zauberer ist also zunächst einmal das Sprachrohr seines eigenen *Truggeistes*.³⁷ Nietzsche inszeniert die im Zauberer sich vereinenden Rollen, indem er die oberflächlich monologische Struktur des Gedichts in eine *dialogische* auflöst: In der ersten Strophe, die beim ersten Lesen noch unmittelbar aus dem Handlungszusammenhang des *Zarathustra* verstanden werden kann, wendet sich der *Truggeist* mit direkter Anrede *du* an das *heisse Herz*. Dies geschieht auch in der neunten Strophe. Leicht zu erkennen sind die kompositorischen Parallelen (gleicher Wortlaut am Strophenanfang, Anrede an das Herz), so dass erste und neunte Strophe eine Art Rahmenhandlung bilden. Der Binnenteil, Strophe 2 bis 8 stellt eine zweite Sprechenebene dar. Sie beinhaltet die an das *heisse Herz* gerichtete Rede der *Sonnen-Gluthblicke*, die als direkte Rede innerhalb der wörtlichen Rede des Zauberers im Bezugsrahmen *Zarathustra* realisiert wird.³⁸ Die direkte Rede im Binnenteil suggeriert, dass das Ereignis des Sprechens faktisch so stattgefunden hat. Nietzsche würde sich allerdings untreu, würde er nicht die Grenzen von Faktizität und Fiktion verwischen. Der zweite Kunstgriff besteht darin, dass der vom *Truggeist* besessene Zauberer die Hohnrede der *Sonnen-Gluthblicke* nur „erinnernd aktualisiert“³⁹ – in der Verdoppelung wird das *Gedenken* ausdrücklich betont. Formal gesehen leiten Anführungsstriche die Rede ein. Die *Sonnen-Gluthblicke* haben vermeintlich in diesem Wortlaut gesprochen. Die Hohnrede wird aber durch den Zauberer alias *Truggeist* nur wiedergegeben, sie wird gefiltert durch seine Erinnerung. Was hat der Zauberer also wirklich gehört? Wie viele Dialog-Ebenen sind tatsächlich zu zählen? Wird auch des Zauberers eigene Person

³⁷ Vgl. Friedrich Nietzsche: Za 4-KSA (Anm. 20), S. 370.

³⁸ Vgl. hinsichtlich weiterer Differenzierungen der Sprechenebenen: Friederike Mayer/Mathias Mayer: „Die Perspektiven-Optik des Lebens. Anmerkungen zu Nietzsches ‚Nur Narr! Nur Dichter!‘“. In: *Sprache im technischen Zeitalter*, 99/1986, S. 206-216.

³⁹ Vgl. Gerhard Kaiser: *Geschichte der dt. Lyrik* (Anm. 24), S. 206.

vom *Truggeist* verzaubert? Ist es nicht nur ein von ihm imaginiertes, sondern sein eigenes *heisses Herz*, das von der abendlichen Stimmung ergriffen wird?

In einer (hier aufgrund der Detailfülle nicht ausführbaren) Betrachtung ließe sich vorführen, dass elliptische Formulierungsweise, unregelmäßige bzw. uneindeutige Verbstrukturen, der Wechsel zwischen dialogischen und szenischen Momenten, zahlreiche inhaltliche und formale Bezüge, Rückverweise u. a. die Suche nach definitiven Aussagen über die Natur des Dichters lenken, vor allem aber: *brechen*, weil sie sich nur Anbetracht der ganz auf Emotionalität und Irrationalität gründenden Dramaturgie des Dionysisch-Dithyrambischen nachvollziehen lässt. So lassen sich Begriffe wie *heisses Herz*, bei denen man zunächst keine doppelten Lesarten vermutet hätte, unterschiedlich bewerten: ‚heiß, brennend, sich sehnend nach des Taus Kühlung‘ (aus Sicht der ersten Strophe) versus ‚heiß, brennend, sich sehnend nach Wahrheit‘ (nach der Erkenntnis der letzten Strophe, dass man von aller Wahrheit verbannt ist). Immer wieder doppelte Böden spannend, zwingt Nietzsche sich selbst und den Leser zu fortwährenden Perspektivwechseln, die das bereits Erschlossene in ein neues Licht stellen und an den Selbstzweifeln des Zauberers teilhaben lassen. Vor diesem Hintergrund wird z. B. begreiflich, warum die Rede der *Sonnen-Gluthblicke* zwar mit Anführungsstrichen eingeleitet wird (Z. 15), aber an keiner Stelle des Gedichts eine Ausleitung erfährt: Die erste Strophe wird zur letzten Strophe – die Einleitung zur Ausleitung. Die *Wahrheit* entpuppt sich als *Lüge* und umgekehrt. Und diese Umwertung aller seiner Werte durchläuft natürlich auch der Zauberer. Indem er die *Wahrheiten* der Dichter zu *Narrereien*, zur *Lüge* verkehrt, vollzieht er einen (Erkenntnis-)Prozess, der ihm seine eigenen *Wahrheiten* und *Narrereien* immer wieder ansichtig werden lässt. Deutlich wird dies am Wechsel der Personalpronomen, die im Verlauf des Liedes von der dritten zur zweiten zur ersten Person wechseln. Eindringlicher noch zeitigen die Folgen dieser Erkenntnis ihre Wirkung in Strophe 7, in der Nietzsche die menschlichen Bezugssysteme, angefangen von den religiösen bis hin zu den grammatischen auflöst. Nietzsches radikale Verweigerung gegenüber sprachlichen Konventionen spiegelt sich in den Infinitiven *zerreißen* (Z. 75) und *lachen*

(Z. 77). Nietzsche präsentiert mit dem Zauberer einen *Dichter*, der von der schockierenden Erkenntnis über die triebhafte Beschaffenheit seiner Sehnsüchte überwältigt wird und der seinen Instinkten ohnmächtig ausgeliefert ist. Unfähig, sprachliche Gefüge zu konstruieren, Referenzen und Objekt-Subjekt-Beziehungen aufzubauen, endet die Einsicht, dass die Sehnsucht nach Wahrheit als unerfüllbar bejaht und akzeptiert werden muss, damit ihre Widersprüche und Wertantinomien einen nicht zerreißen, im Affekt enthemmten Lachens und Lallens. Die so leicht dahersagbare „Lösung“ reißt den Zauberer am Ende der *Sonnen-Gluthblick*-Rede in den Abgrund des Selbstzweifels.

„Mein Begriff ‚dionysisch‘ wurde hier *höchste That*“...

... bekundet Nietzsche im Rückblick auf den *Zarathustra*.⁴⁰ Bleibt zu fragen, was diese „höchste[...] That“ auszeichnet? In der Gesamtschau auffällig ist diesbezüglich zunächst, dass Nietzsches „freigewordene[r] Intellekt“⁴¹

das Bretterwerk der Begriffe [...] zerschlägt, durcheinanderwirft, ironisch wieder zusammensetzt, das Fremdeste paarend und das Nächste trennend. (ebd.)

Als Dichter gibt Nietzsche bei dieser radikalen Erprobung des Ausdrucksmediums Sprache zu bedenken, ob man nicht „singen“ müsste „und nicht reden“ – will man nicht den „Gelehrten“ wecken, der mit „Schwere und dialektischer Unlustigkeit“⁴², die Arbeit „an jenem grossen Colombarium der Begriffe, der Begräbnisstätte der Anschauung“ vorantreibt, in das er „die ganze empirische Welt hinein [...] ordne[t]“.⁴³ Nietzsches „höchste[...] That“ besteht also nicht nur darin, die Grenzen der konventionalisierten, alltäglichen Sprache zu überwinden, sondern gleichzeitig Sprache als Werkzeug wissenschaftlicher Erkenntnis für unbrauchbar zu erklären. Es ist nur konsequent, wenn Nietzsche als Sänger diony-

⁴⁰ Friedrich Nietzsche: *Ecce Homo* (1988). In: ders.: KSA (Anm. 4), Bd. 6, S. 343.

⁴¹ Ders.: WL-KSA (Anm.4), S. 888.

⁴² Vgl. Nietzsche, Friedrich: „Versuch einer Selbstkritik“ (1886). In: ders.: KSA (Anm. 4), Bd. 1, S. 15. [Im Folgenden VS-KSA]

⁴³ Ders.: WL-KSA (Anm. 4), S. 886.

sischer Dithyramben alternative Ausdrucksformen vorschlägt. So gibt er zu bedenken, ob man nicht nur nicht singen, sondern nicht eigentlich sogar *tanzen* müsste (statt zu reden). In einem Brief von 1884 bemerkt er: „Mein Stil ist ein *Tanz*, ein Spiel mit den Symmetrien aller Art und ein Überspringen und Verspotten dieser Symmetrien. Das geht bis zur Wahl der Vokale.“⁴⁴ Die allerhöchste „That“ des Tänzers Nietzsche besteht denn auch darin, die Wirkung aufzuzeigen, die ein derart nonkonformistischer Sprachgebrauch zeitigt.

Für den Zauberer im *Zarathustra* ist der Tanz mit der Sprache eine Art Totentanz. Im Verlauf seines Vortrages kippt für ihn die anfänglich abendlich-tröstende Stimmung in eine existentiell-bedrohliche um. Vergleicht man die ersten Verse von erster und neunter Strophe, so zeigt sich, dass dieselbe Sprachmelodie (s. o.) in der ersten Strophe den Inhalt des Gesagten untermalt, während sie ihm in der letzten entgegensteht. Zwar vereinen beide Strophen eine Reihe von Merkmalen (der fast identische Wortlaut der ersten Zeilen und Hauptsätze, die annähernd gleiche Anzahl an Silben pro Vers bei ansteigender Anzahl von Vershebungen bis zum Ende der Strophen), weshalb die neunte Strophe auch die *Sonnen-Gluthblick*-Rede zu beenden und den Gedichtrahmen zu umschließen scheint. Die Anfangszeilen beider Strophen unterscheiden sich jedoch in auffallender Weise in der Wortwahl: Beschreibt der Zauberer in der ersten Strophe *des Thau's Tröstung*, so stellt er dieser Labsal in der letzten Strophe *des Monds Sichel* gegenüber – ein Bild, das den Mond zum unheimlichen *Schnitter Tod* erklärt. Weitere Oppositionen wie *Tröstung* vs. *Neid*, *auf zartem Schuhwerk niederquellen* vs. *heimlich hinsichelnd* (ein Neologismus, der in Analogie zu <hinsiechen> gebildet ist), die Kontrastierung expressiv-schillernder Symbolfarben *grün* (vor Neid) vs. *Purpurröthen* (Farbe der Liebe und des Glücks) oder der ebenfalls in der neunten Strophe abgesteckte semantische Rahmen des *Sterbens* (*Sichel*, *hinschleichen*, *des Tages feind*, *hinsichelnd*, *sinken*, *blass*, *des Tages müde*, *krank vom Lichte*, *abwärts*, *abendwärts*, *schattenwärts*) legen nahe, dass die Abendstimmung

⁴⁴ Ders.: „Sämtliche Briefe“ (1880-1884). In: ders.: KSA (Anm. 4), Bd. 6, S. 479.

trotz romantischer Abendlied-Motivik⁴⁵ grundsätzlich antiroman-
tisch, d. h., als die Lebenskraft entziehend (nicht als *Trostmilde*
spendend) empfunden wird. Das Abendlied wird zu einem *Lied*
der Schwermuth. Folgt man ab Vers 90 den wenigen Zeilen bis
zum Ende des Gedichts steigert sich der *Schwermütige* in höchste
Selbstverachtung und Lebensmüdigkeit hinein: ... *so sank ich*
selbst einstmals, aus meinem Wahrheits-Wahnsinne, [...] – sank
abwärts, abendwärts, schattenwärts ...

Verschiedene Interpreten deuten die elliptische, konjunktivi-
sche Konstruktion der letzten Gedichtzeilen als resignative Er-
kenntnis, dass die höchste Wahrheit nicht erkennbar sei – eine
Einsicht, die umschlüge in den sehnlichen Wunsch nach Einfach-
heit. Gegen die Deutung lassen sich Einwände erheben, die z. B.
beim Verb *verbannt sein* ansetzen. **Verbannung** assoziiert sich zu
einem Wortfeld mit *Exil, Ausschluss, Ausstoßung, Bann, Ächtung,*
Ausschaltung, Isolation. Diese extrem negativ konnotierten Le-
xeme bestärken die Annahme, dass der Zauberer am Ende seines
Liedes nicht mehr rational, sondern aus dem Affekt heraus han-
delt. Seinen Affekten ohnmächtig ausgeliefert, bleibt sein Verlan-
gen nach *Wahrheit* stets vorhanden, sein *Herz* (in Z. 97) bis zum
Ende des Liedes glühend heiß. Dass sich der Zauberer in diesem
gefühlintensiven Zustand vorstellt, *verbannt zu sein*, kann, psy-
chologisch betrachtet, schwerlich als Wunsch, muss vielmehr als
Ausdruck existentieller Erschütterung ausgelegt werden – eine
Erschütterung, in der der Zauberer seiner Erkenntnisunfähigkeit
gewahr wird und seine Daseinsberechtigung als *Zauberer* anzwei-
felt. Als Leser miterlebend, wie es den Zauberer vor Selbstekel
zerreißt, stellt sich tatsächlich die Frage...

**... was „daran ,so schlimm‘ ist, im Alltag nicht andauernd
über Sprache nachzudenken“?**

Nietzsches Sprachkritik setzt an dem (sprach-)psychologisch sen-
siblen Moment an, an dem die Sorge um das „Sichauskennen‘ in

⁴⁵ Vgl. Abendlieder wie: „Guten Abend, gute Nacht [...]“ oder „Der Mond
ist aufgegangen [...]“.

der Welt“⁴⁶ das Selbstverständnis des sich Sorgenden angreift. Heidegger begründet später diese „Sorge“ damit, dass erst das „verstehende[...] besorgende[...] In-der-Welt-sein [...] die Welt als Bedeutsamkeit [erschließt].“⁴⁷ Die Radikalität Nietzsches besteht darin, dass er die Möglichkeit der bedeutsamen Erschließung von Welt – zumindest mittels usueller Metaphern (s. o.) – ausschließt und damit die Sorgen der Sichauskennen-Wollenden potenziert. Selbst davon überzeugt, dass *eine* Wahrheit (Bedeutsamkeit) zu behaupten, bedeutet zu *lügen*, wird Nietzsche zum Immer-Suchenden. Er zieht seine Wahrheiten (Bedeutsamkeiten) so lange in Zweifel, bis Gegensätze Gültigkeit erlangen und die Eindeutigkeit aufbrechen. Mit der Haltung eines (De-)Konstruktivisten ante litteram reizt Nietzsche als Dichter mit seiner intuitiv zu erfassenden Bildersprache Begriffsbildungen aus, testet dabei die medialen Bedingungen und Erkenntnisdimensionen seines Ausdrucksmittels. Versteht Nietzsche sich selbst als „künstlerisch schaffendes Subjekt“⁴⁸, so kann er aus heutiger Sicht als Performance-Künstler, Praktiker der Performativität, als performativ Widerständiger gelten. Das Interessante ist, dass ihm sein „ästhetische[s] Verhalten“ in „einer frei dichtenden und frei erfindenden Mittel-Sphäre und Mittelkraft“⁴⁹ zu Einsichten verhilft, die aktuelle Theorien zum Verhältnis von Sprache und Wirklichkeit als grundlegende Funktionsweisen menschlicher Kognition und Grundbedingung menschlichen Sprachhandelns bestätigen.

Bemerkenswert weitsichtig sind z. B. Nietzsches Überlegungen zur Notwendigkeit sprachlicher Konventionen für die innergemeinschaftliche Verständigung über Welt und damit für die Festigung sozialer Bindungen. So beschreibt (m. E.) der Anthropologe Michael Tomasello die von Nietzsche freilich negativ bewertete Bereitschaft, „nach festen Conventionen zu lügen“⁵⁰, als „kooperative Infrastruktur der menschlichen Kommunikation“,

⁴⁶ Jean Grondin: Einführung in die philosophische Hermeneutik. Darmstadt ²2001, S. 286.

⁴⁷ Martin Heidegger: Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs. GA, II. Abt.: Vorlesungen 1923-1944, Bd. 20. Frankfurt/Main ³1994, S. 285.

⁴⁸ Friedrich Nietzsche: WL-KSA (Anm. 4), S. 883.

⁴⁹ Ebd., S. 884.

⁵⁰ Friedrich Nietzsche: WL-KSA (Anm. 4), S. 881.

die getragen wird von „geteilter Intentionalität“.⁵¹ Das gemeinsame Streben, sich über die Bedeutsamkeiten der Welt zu verständigen, zeigt sich in dem von Nietzsche mit größter Skepsis betrachteten „Trieb zur Metaphernbildung.“⁵² Dieser Trieb setzt sich durch, weil es für Verständigung und Wissensgenerierung sprachlicher Konventionen bedarf – dank usueller Metaphern (s. o.) sind wir überhaupt erst in der Lage, uns auf eine *aus unserer subjektiven* Perspektive gültige Wahrheit (lt. Nietzsche: *Lüge*) zu einigen. Einmal geeinigt, zielt das gemeinsame Streben darauf ab, sich der oben so genannten „Sorge“ zu *entledigen* – hält diese Sorge doch die Bedeutsamkeiten der Welt stets in der Schwebe. Kognitionswissenschaftler Francisco Varela beschreibt denn auch das wesentliche Ziel des Metaphern-Triebs, nämlich „Bedeutung und Sinn zu erzeugen“, als den „eentlichen Kern aller Kognition“.⁵³ Nietzsches Leistung in „Nur Narr! Nur Dichter!“ ist es, einen hier anknüpfenden Gedanken in die Sprachpraxis umgesetzt zu haben, der erst in jüngerer Zeit Eingang in die Kognitionswissenschaft findet: Dass nämlich kognitive Zustände und Prozesse (wie beim Zauberer die Suche nach *Wahrheit*), nicht nur begrifflich, sondern auch emotional konstituiert und determiniert werden.⁵⁴ Dass dem so ist, liegt u. a. daran, dass die Wirklichkeit selten als eine rational eindeutig fassbare in Erscheinung tritt. Vielmehr gestalten sich viele Phänomene derart komplex, dass zu ihrer begrifflichen Konzeptionalisierung alternative Strategien entwickelt werden müssen. Diese spiegeln sich wiederum in besonderen sprachlichen Repräsentationsformen. Der Einsatz der von Nietzsche so genannten „anschaulichen Metaphern“ (s. o.) lässt sich mit Hilfe Lotfi Zadehs begründen. Der Vater der Fuzzylogik, die sich mit der Modellierung von Vagheit und Unschärfe beschäftigt, erklärt: „Wenn die Komplexität eines Systems ansteigt, verlieren präzise

⁵¹ Michael Tomasello: Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation. Frankfurt/Main 2011, S. 18.

⁵² Friedrich Nietzsche: WL-KSA (Anm. 4), S. 887.

⁵³ Francisco Varela: Kognitionswissenschaft – Kognitionstechnik. Eine Skizze aktueller Perspektiven. Frankfurt/Main 1990, S. 18.

⁵⁴ Monika Schwarz-Friesel: Sprache und Emotion. Tübingen ²2013, S. 1.

Aussagen an Sinn und sinnvolle Aussagen an Präzision.“⁵⁵ Die Einsicht, dass sprachliche Repräsentationsform, Grad sprachlicher Eindeutigkeit und Komplexitätsgrad des Darzustellenden einander bedingen, impliziert, Sprache als Werkzeug der Wirklichkeitskonstruktion – nicht als Werkzeug der eindeutigen Abbildung von Welt (oder gar von *Wahrheit*) – zu modellieren. Die Erkenntnis, dass im Sprachgebrauch beständig Abstraktionsleistungen vollzogen werden, entlastet indes die sich Sorgenden nicht.

Auch wenn die Übertragbarkeit der hier verglichenen theoretischen Ansätze noch zu prüfen ist, wird deutlich, dass Nietzsches *praktische* Sprach- und Erkenntniskritik den Prozess der Sinn- und Bedeutungstiftung als einen genuin anthropozentrischen Mechanismus herausarbeitet, ja, diesen *als Problem* überhaupt erst, wie er selbst sagt, entdeckt und ausgräbt.⁵⁶ Am Beispiel des Zauberers zeigt sich, welche Kraft es kostet, die relative Verlässlichkeit sprachlicher Ausdrucks- und Erkenntnisfähigkeit zu akzeptieren. Am Scheideweg von „Sinn“ und „Präzision“ fällen Sprechende – bewusst oder unbewusst – Entscheidungen hinsichtlich der Zielsetzungen, Erkenntnis- und Geltungsräume ihres Sprechens. Folgt man Nietzsche, so sind diese Räume i. d. R. nicht besonders weit abgesteckt: Will der Mensch in der komplex sich gestaltenden Wirklichkeit (sprachlichen) Halt und Orientierung finden, stellt er seine Erfahrungen mit Wirklichkeit unter die „Herrschaft der Abstraktionen“,⁵⁷ d. h. er verarbeitet seine intuitiv erworbenen Anschauungen, indem er sie zu allgemeinverständlichen Begriffen formt. Notwendig nimmt er dabei Setzungen vor und nimmt somit die *Wahrheit* als eine „gelogene“ in Kauf.⁵⁸ Das eigentlich Bedenkenswerte daran ist allerdings nicht, dass viele Sprechende diesen Sachverhalt für gewöhnlich ignorieren. Erschreckender für den sich Sorgenden ist, so Nietzsche, dass „[w]ir [...] die Lüge nötig [haben], um über diese Realität, diese ,Wahr-

⁵⁵ Lotfi Zadeh zitiert nach: Daniel McNeill/ Paul Freiberger: *Fuzzy Logic*. München 1996, S. 60.

⁵⁶ Vgl. Friedrich Nietzsche: VS-KSA (Anm. 41), S. 15.

⁵⁷ Ders.: WL-KSA (Anm. 4), S. 881.

⁵⁸ Vgl. Friedrich Nietzsche: WL-KSA (Anm. 4), S. 880.

heit‘ zum Sieg zu kommen, das heißt, *um zu leben*.“⁵⁹ Was Nietzsche und seinen Zauberer verzweifeln lässt, wird ein Jahrhundert später durch Paul Watzlawick verifiziert. Der Kommunikationspsychologe untersucht in seinen „nicht-kontingenten Experimenten“, mit welchen Strategien Menschen die im Experiment an sie gestellten *unlös*baren Aufgaben zu vermeintlich logischen Lösungen führen. Dabei zeigt sich, dass der „Trieb zur Metaphernbildung“ bewusstseinsmässig kaum hintergebar ist. Die „Unfähigkeit, das Wesen der Situation auf Anhieb zu erfassen“, so Watzlawick, „führt bei allen Lebewesen zu [einer] sofortigen Suche nach Ordnung und Erklärung.“⁶⁰

Wenn wir dann nach langem Suchen und peinlicher Ungewißheit uns endlich einen bestimmten Sachverhalt erklären zu können glauben, kann unser darin investierter emotionaler Einsatz so groß sein, daß wir es vorziehen, unleugbare Tatsachen, die unserer Erfahrung widersprechen, für unwahr oder unwirklich zu erklären, statt unsere Erklärungen diesen Tatsachen anzupassen.⁶¹

Bindet man diese Untersuchungsergebnisse an Nietzsche zurück, so erwächst der „Trieb zu Metaphernbildung“ aus dem Bedürfnis, die Ambivalenz von *Wahrheit* und *Lüge* verstandesmäßig in den Griff zu bekommen. *Wahrheit* und *Lüge* sind offensichtlich im Sprechen, im Denken, ja: im Existieren des Menschen vereinigt.

Dies als „unleugbare Tatsache“ erkennend, zieht Nietzsche Konsequenzen: Gleichsam um seinem eigenen Intellekt, „der seine Hauptkräfte in der Verstellung [entfaltet]“,⁶² zu überlisten, zweifelt der Philosoph den „wesenhaften Gegensatz von ‚wahr‘ und ‚falsch‘“ an. „Genügt es nicht“, fragt er,

Stufen der Scheinbarkeit anzunehmen und gleichsam hellere und dunklere Schatten und Gesamttöne des Scheins – verschiedene *valeurs*, um die Sprache der Maler zu reden? Warum dürfte die Welt, *die uns etwas angeht* – nicht eine Fiktion sein? Und wer da fragt: ‚aber zur Fiktion gehört ein Urheber?‘ – dürfte dem nicht rund geantwortet werden: *Warum?* Gehört dieses ‚Gehört‘ nicht vielleicht

⁵⁹ Ders.: Werke III (Anm. 15), 691f.

⁶⁰ Paul Watzlawick: Wie wirklich ist die Wirklichkeit. Wahn, Täuschung, Verstehen. München/Zürich ¹⁶1988, S. 58 f.

⁶¹ Ebd., S. 67.

⁶² Friedrich Nietzsche: WL-KSA (Anm. 4), S. 876.

mit zur Fiktion? Ist es denn nicht erlaubt, gegen Subjekt, wie gegen Prädikat und Objekt, nachgerade ein wenig ironisch zu sein?⁶³

Mit dem Zauberer inszeniert Nietzsche eine Figur, die die (sprachliche) Bedingtheit ihrer Erkenntnisfähigkeit zwar durchschaut, der es aber nicht gelingt, diese „ironisch“ zu brechen. Der Zauberer lebt vor, wie man – auf der Suche nach der *einen* Wahrheit – zwischen *Wahrheit* und *Lüge* zerrissen wird. Gerade deshalb gehen ihm die Gefolgsleute Zarathustras „gleich Vögeln unvermerkt in das Netz seiner listigen und schwermütigen Wollust“. ⁶⁴ Der Zauberer verkündet die erlösende Botschaft, dass Selbstbetrug die erträglichere Alternative zu den „vielleicht schädlichen und zerstörenden Wahrheiten“ ist, dass Selbstbetrug vielmehr die „angenehmen, Leben erhaltenden Folgen der Wahrheit“ befördert. ⁶⁵ Er besingt in seinem zwiespältigen Rollenspiel das *Menschliche*, *Allzumenschliche*. Er entschuldigt es nicht nur, sondern verkörpert es am eigenen Beispiel. Der Zauberer verleiht dem von Nietzsche verurteilten Sprachgebrauch ein Gesicht, mit dem sich die um ihn versammelten Menschen zu identifizieren in der Lage sind.

Zarathustra hingegen – und mit ihm Nietzsche – predigt, dass alle „Dinge [...] verkettet, verfädelte, verliebt [sind]“. ⁶⁶ Um die Dinge in ihrer Komplexität zu begreifen und das Wissen um die sprachliche Nicht-Greifbarkeit zu bejahen, bedarf es – und hierin liegt in Zeiten der (Post-)Postmoderne, die sich an Aufklärung und Rationalismus abarbeitet, die vielleicht größte Provokation – der emotionalen Bereitschaft zu *glauben*: „Das Glauben“, schreibt Nietzsche, „ist das Uranfängliche schon in jedem Sinnes-Eindruck: eine Art Ja-sagen erste intellektuelle Tätigkeit! Ein ‚Für-wahr-halten‘ im Anfange!“ ⁶⁷ Nicht *Ja* sagen zu können, treibt den Zauberer in die Verzweiflung. Wie einen Spiegel hält Zarathustra diesem vor:

⁶³ Friedrich Nietzsche: „Jenseits von Gut und Böse“ (1886). In: ders.: Werke II (Anm. 15), S. 599 f.

⁶⁴ Ders.: Za 4-KSA (Anm. 20), S. 378.

⁶⁵ Ders.: WL-KSA (Anm. 4), S. 878.

⁶⁶ Ders.: Za 4-KSA (Anm. 20), S. 402.

⁶⁷ Friedrich Nietzsche: „Aus dem Nachlass der Achtzigerjahre“ (Anm. 15), S. 431.

Ich errathe dich wohl: du wurdest der Bezauberer Aller, aber gegen dich hast du keine Lüge und List mehr übrig, – du selber bist dir entzaubert! Du erntetest den Ekel ein, als deine Eine Wahrheit. Kein-Wort mehr an dir ist ächt, aber dein Mund: nämlich der Ekel, der an deinem Munde klebt.⁶⁸

Der Zauberer gesteht: „Oh Zarathustra, Alles ist Lüge an mir; aber dass ich zerbreche – diess mein Zerbrechen ist ächt!“⁶⁹

Was also ist „so schlimm“ daran [...], nicht andauernd über Sprache nachzudenken“? Die ernüchternde Antwort lautet: Aus der Perspektive derjenigen, die, wie die eingangs zitierte Studentin, Sprache einzig unter dem (utilitaristischen) Gesichtspunkt der Allgemeinverständlichkeit betrachten, eigentlich nichts. Sie erkennen vielleicht nicht einmal, dass sich die Sprache *husch! in jeden Zufall, gram allen Lamms-Seelen* in der ein oder anderen Weise rächt. Zum Problem wird „die Rache der Sprache“ denjenigen, die die „gleichsam hellere[n] und dunklere[n] Schatten und Gesamttöne des Scheins“⁷⁰ der Welt nicht nur erkennen, sondern auch zum Ausdruck bringen wollen. Diesen steht frei, entweder wie der Zauberer darunter zu leiden, dass der Mensch dem ihm innewohnenden Widerstreit von Intellekt und Intuition nicht ausweichen kann. Oder, wie Zarathustra, diesen Widerstreit in „verbotenen Metaphern und unerhörten Begriffsfügungen“⁷¹ aufzulösen, um alleine auf „bunten Regenbögen“ zu tanzen und sich an der Lieblichkeit „alle[n] Reden[s] und alle[r] Lüge der Töne“ zu erfreuen.⁷²

Das Nachdenken über die Möglichkeiten der Sprache befähigt zu entscheiden, für welches Bedürfnis welche der drei Haltungen und Sprachgebrauchsweisen die sinnvollste ist.

⁶⁸ Ders.: Za 4-KSA (Anm. 20), S. 318.

⁶⁹ Ebd., S. 319.

⁷⁰ Ders.: „Jenseits von Gut und Böse“ (Anm. 63), S. 599 f.

⁷¹ Ders.: WL-KSA (Anm. 4), S. 889.

⁷² Vgl. ders.: Za 4-KSA (Anm. 20), S. 272.

„Vermählung mit dem Wort“. Zur Darstellung von Musik in Thomas Manns *Doktor Faustus*

I

Zu den bedauerlichen Begleitwirkungen langer Rede kann die Ermüdung des Zuhörers gehören. Der alltägliche Umgang mit unseren Mitmenschen belehrt uns darüber, dass ausufernde Redebeiträge ungeduldig machen. Wir reagieren mit Skepsis. Im schlimmsten Fall brechen wir die Kommunikation ab. Wir wollen nämlich rasch und bündig in Kenntnis gesetzt werden. Wir vertrauen in die sprichwörtliche Weisheit, dass lange Rede kurzen Sinn hat. Sollte sich doch einmal lange Rede einstellen, muss sie sich mehrfach bewähren, um vollständig und aufmerksam angehört zu werden. Der Redeanlass muss die Länge der Rede rechtfertigen, ebenso der Redehalt. Und der Redner muss einige Techniken beherrschen, die den Zuhörer in Spannung halten. Das Gleiche gilt für den Erzähler, der sich mit der Mitteilung seiner Geschichte ja üblicherweise das Recht der langen Rede erlaubt, sei es in mündlicher oder schriftlicher Form. Auch der Erzähler muss das ausbedungene Recht zur langen Rede mit der selbstaufgelegten Pflicht verbinden, die Aufmerksamkeit und das Interesse seiner Zuhörer oder Leser auf Schritt und Tritt zu erheischen.

Ich möchte das Problem der Aufmerksamkeits- und Interesselenkung am Beispiel von Thomas Manns Roman *Doktor Faustus* erläutern und wähle dazu einen zentralen Aspekt dieses Romans: die literarische Darstellung von Musik.¹ Thomas Mann hat die Idee zu diesem Roman lange Zeit in sich reifen lassen. Sie

¹ Das Thema ist oft behandelt worden. Ich verweise nur auf wenige einschlägige Titel: Hans Rudolf Vaget: *Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik*. Frankfurt/Main 2012; Volker Mertens: *Groß ist das Geheimnis. Thomas Mann und die Musik*. Leipzig 2006; Volker Scherliess: „Zur Musik im ‚Doktor Faustus‘“. In: „und was werden die Deutschen sagen??“ *Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“*, herausgegeben von Hans Wißkirchen und Thomas Sprecher. Lübeck 1997, S. 113-151; *Die musikalische Welt des Adrian Leverkühn*, herausgegeben vom Konzerthaus Berlin. Berlin 1996.

ist eng verbunden mit den Geschehnissen in Deutschland nach 1933, die Thomas Mann zunächst aus der Schweiz und aus Frankreich, seit 1938 aus den USA verfolgt hat. In Kalifornien beginnt Thomas Mann im März 1943 mit Vorarbeiten zu dem Roman, im Mai desselben Jahres beginnt er mit dem Schreiben. Vier Jahre später, 1947, wird der *Doktor Faustus* fertig. Die deutsche Erstausgabe erscheint am 17.10.1947 in Stockholm; sie wird nur außerhalb Deutschlands vertrieben. Eine von Thomas Mann unter Assistenz seiner Tochter Erika gekürzte Fassung erscheint im Suhrkamp-Verlag 1948 in Berlin/Frankfurt für den deutschen, im selben Jahr eine weitere im Bermann-Fischer Verlag in Wien für den österreichischen Buchmarkt.

II

Neben allem, was dieser Roman sonst ist, ist er auch ein Künstlerroman. Ein Komponist, Adrian Leverkühn, steht in seinem Mittelpunkt. Mit der Wahl des Künstlers als Helden greift Thomas Mann auf eines seiner oft gewählten Themen zurück. Bereits in den Novellen *Tonio Kröger* und *Der Tod in Venedig* hatte er sich in ihm versucht. Er stellt sich damit außerdem in die Nachfolge romantischer Dichtung, die in vielfacher Weise der Figur des Künstlers Geltung verschafft. Dort, in der romantischen Dichtung, wie hier, bei Thomas Mann, ist der Künstler eine denkwürdige Gestalt. Sie meidet die Gemeinschaft und sucht die einsiedlerische Existenz, wird nicht verstanden und leidet entweder darunter oder ignoriert die skeptischen Urteile anderer, ist zu Großem fähig oder meint es zu sein, ist aber auch von Schwäche, Krankheit oder psychischer Instabilität gekennzeichnet. Sie verfügt über die Sensibilität des Feinfühligen und verbreitet die Aura des besonderen und herausragenden Einzelnen. Die Bewältigung des Alltags fällt dieser Figur mitunter schwer.

Der *Doktor Faustus* ist ein biographischer Roman. Sein vollständiger Titel ist *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*. Der Freund, der die Geschichte von Adrian Leverkühn erzählt, ist Serenus Zeitblom, ein enger Weggefährte des Helden. Im Laufe seines Lebens hat es dieser biographische Erzähler zum Gymnasiallehrer gebracht, die Arbeit aber unter den Bedingungen des Na-

tionalsozialismus aufgegeben. Er ist humanistisch gebildet, sein Urteil ist das eines maßhaltenden und besonnenen Bildungsbürgers. Serenus Zeitblom schreibt die Lebensgeschichte seines Freundes zwischen 1943 und 1945 nieder (in den selben Jahren, in denen Thomas Mann seinen Roman schreibt), in einer Zeit also, in der sich die Kriegsgeschicke gegen Deutschland richten und sich der Niedergang der nationalsozialistischen Herrschaft vollzieht.

Der Gegenstand seiner Erzählung ist, wie es sich für einen biographischen Erzähler gehört, natürlich die eine Person, Adrian Leverkühn, der er sich widmet. Er erzählt dessen Leben von der Jugendzeit bis zu seinem Ende, seinem vorläufigen Ende im Jahr 1930, in dem Adrian wahnsinnig wird, und seinem endgültigen physischen Ende im Jahr 1940. Er schreibt über die Kindheit des Helden, dessen Schul- und Studienzeit und über dessen Künstlerleben. Er schreibt aber auch ausführlich über die musikalische Ausbildung, die Adrian Leverkühn erfährt, und über die gesellschaftlichen und intellektuellen Kreise, in denen Adrian sich bewegt. Auf diesem Weg erfahren wir etwas über die Bildungsbiographie des Helden, aber auch über die politisch-gesellschaftlichen Zusammenhänge, in denen er sich bewegt, und über seine musikalische Kunst.

Serenus Zeitblom ist ein dilettierender Erzähler. Er springt zwischen den Themen hin und her, überstrapaziert die Länge der Kapiteleinheit und schweift ab. Dafür entschuldigt er sich bei seinem Leser und bittet ihn um Verzeihung. Der Gegenstand seiner Erzählung sei eben ein Freund, daher könne er nicht distanziert über ihn sprechen. Es ist natürlich ein Kunstgriff von Thomas Mann, den Erzähler seines Romans als einen ungeschickten und seiner Sache nicht ganz mächtigen Erzähler zu gestalten. Das gibt dem Roman eine humoristische Note. Und das wiederum ist eines derjenigen Mittel, mit denen Thomas Mann die Aufgabe bewältigt, einen langen Roman lesbar zu machen. Romane sind schon deshalb eine Herausforderung, weil man viele Stunden Lebenszeit geben muss, um einen solchen zu lesen. Wenn der Aufwand kein Opfer bedeuten, sondern ein Vergnügen bereiten soll, dann ist der Autor in der Pflicht, die Lektüre, die er sich wünscht, zu einem Gewinn zu machen. Humor kann dazu ein treffliches

Mittel sein und ist es auch im Fall dieses im Übrigen sehr ernsten Romans. Mögliche andere Mittel sind die fesselnd angelegte Geschichte und die geistreiche Erfindung, die überraschende Wendung, das pointiert gesetzte stilistische Element, die Erwartung weckende Vorausdeutung, die kunstvolle Figurenrede und die schmeichelhafte Leseranrede. Zu diesen Mitteln, die gerade dem Romancier zu Gebote stehen, gehört sicherlich auch die anschauliche Beschreibung, sei es die von Personen und Schauplätzen oder sei es die von kleinen oder großen Gegenständen. Wenn die Beschreibungskunst eines Autors seinem Leser Anerkennung oder Bewunderung abzwingt, hat er vieles dafür getan, ihn für sich und die Lektüre zu gewinnen.

In diesem Punkt hat Thomas Mann eine gewaltige Könnerschaft erreicht und sie betrifft auch den *Faustus*-Roman, insbesondere die Darstellung von Kompositionen, von denen in diesem Roman vielfach die Rede ist. Darin aber steckt ein sprachlich-literarisches Problem. Wie gelingt es, Kompositionen vorstellbar zu machen? Wie kann ein Autor es zuwege bringen, dem Leser Musikalien anschaulich zu machen?

Das geht durch Beschreibung, nämlich durch Beschreibung der Tonverläufe und Melodien, der Instrumentierung, der Nennung der musikalischen Gattung, der Tonart und der Tempi. Der Autor bedient sich in diesem Fall der musikalischen Beschreibungssprache und setzt darauf, dass der Leser mit den gewählten Ausdrücken Vorstellungen verbindet. Dazu muss dieser auf eigene musikalische Erfahrungen zurückgreifen. Hat er sie nicht, sind ihm die Beschreibungen unanschaulich und abstrakt. Eine der ausdrucksstärksten Musikbeschreibungen des *Doktor Faustus* hat Thomas Mann in den Mund Wendell Kretschmars gelegt, des Mentors und musikalischen Ziehvaters Adrian Leverkühns. In einem seiner Vorträge behandelt er den Spätstil Beethovens, insbesondere die Klaviersonate opus 111.² Das geschieht mit großer

² Vgl. Thomas Mann: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, herausgegeben und kritisch durchgesehen von Ruprecht Wimmer unter Mitarbeit von Stephan Stacharski. Frankfurt/Main 1997, S. 78-86 [= Thomas Mann: *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*, herausgegeben von Heinrich Detering u.a. Bd. 10. 1].

Eindrücklichkeit und Intensität und bleibt doch für denjenigen im Ungefähren, der Beethovens Sonaten nicht kennt. Musik ist eine nicht-mimetische Kunst, musikalisch geordnete Töne haben keinen begrifflichen Inhalt. Selbst die Programmmusik, die szenische Erscheinungen mitteilen soll, erreicht dies weniger durch musikalische Ausdrucksformen, als vielmehr durch Sprache, etwa durch Titel und Satzbezeichnungen. Die literarische Darstellung von Musik ist darum eine Herausforderung für den erzählenden Schriftsteller. Thomas Mann begegnet ihr auf eigentümliche Weise.

Eines der bestimmenden literarischen Verfahren im *Doktor Faustus* ist das der Mehrfachcodierung. Dieser etwas umständliche Begriff meint, dass eine gegenständliche, durch und durch plastische und verständliche Sinnschicht des Textes auf eine oder mehrere weitere Sinnschichten zu beziehen ist. Diese weiteren Sinnschichten sind nicht in jedem Fall von vornherein augenscheinlich, sondern erschließen sich mitunter erst in Kenntnis des Materials, das Thomas Mann beim Schreiben seines Romans verwendet hat. Ein Beispiel: Adrian Leverkühn wächst in Thüringen auf, er studiert zunächst Theologie, er hat eine Begegnung mit der Prostituierten Esmeralda, was ihm eine syphilitische Infektion einbringt und nach 24jähriger Krankheitsgeschichte zur Paralyse und zur geistigen Umnachtung führt. Thomas Mann hat sich bei der Ausgestaltung dieser lebensgeschichtlichen Details an der Biographie Friedrich Nietzsches orientiert. Der *Doktor Faustus* wird deshalb auch als Nietzsche-Roman bezeichnet.

Andere Bezüge werden im Roman ausdrücklich hergestellt. Ungefähr in der Mitte des Romans kommt es zu dem berühmten Teufelsgespräch, das der Bestätigung des Teufelspakts dient, den Adrian Leverkühn durch die Begegnung mit der Prostituierten Esmeralda eingegangen ist. Der beginnende Wahnsinn gegen Ende des Buchs wird wie die Heimholung durch den Teufel dargestellt. Beides, zusammen mit dem Titel des Romans, macht ihn zu einem Faust-Roman.

Beispiele für die Überlagerung mehrerer Bedeutungsschichten ließen sich mehren. Der Roman ist voll davon. Sie finden sich auch in der Darstellung der Leverkühn'schen Kompositionen, nicht in allen, aber doch in den wichtigen. Der Erzähler beschreibt

diese Kompositionen mit der musikalischen Begriffssprache, die ihm zur Verfügung steht, ergänzt sie allerdings durch eine weitere Schicht, und zwar durch eine literarische. Die Kompositionen werden nicht nur als Tonkunstwerke, sondern auch im Licht von literarischen Kunstwerken beschrieben. Das ist nicht weiter verwunderlich, denn Adrian Leverkühns Kompositionen sind vielfach Vertonungen von literarischen Texten. Leverkühn vertont unter anderem Shakespeares *Love's Labour's Lost*, Dantes *Divina Commedia* sowie Gedichte von Verlaine und William Blake. Von der Figurenebene des Romans her gedacht muss man dazu sagen, dass sich Adrian Leverkühn im Laufe seiner musikalischen Entwicklung zusehends der Verbindung von Wort und Ton als kompositorischer Herausforderung stellt, er sucht in seinen Kompositionen die „Vermählung mit dem Wort“.³ Von der Autorebene her gedacht muss man sagen, dass für Thomas Mann Richard Wagner einer der Hauptsterne seines musikalischen Kosmos ist. Die Verbindung von Wort und Ton in Wagners Opern hat eine Entsprechung in Leverkühns Vorlieben. Von der Wirkungsebene her gedacht muss man sagen, dass die Beschreibung von Musikalien umso anschaulicher wirkt, je mehr Vorstellungskraft sie aktiviert. Und gerade dazu trägt die Verwendung von literarischen Anspielungen und Mustern einiges bei. Thomas Mann versucht, das Problem der Beschreibbarkeit von Musikalien mit Strategien der Literarisierung zu lösen.

III

In seiner mittleren Schaffensphase vertont Leverkühn die vielleicht berühmteste Ode des bekanntesten Dichters der deutschen Empfindsamkeit: Klopstocks *Die Frühlingsfeier*. Das Gedicht ist eine enthusiastische Preisung der göttlichen Schöpfung. Die Natur wird in freirhythmischer Rede als überwältigendes Werk des Allmächtigen gelobt. In jedem Satz des Gedichts herrscht das Pathos der religiösen Ehrfurcht. Das Große und auch das Kleine des Gotteswerks („der Tropfen am Eimer“) werden in aufgeregt stammelnden Worten zur Sprache gebracht. Der Sprecher des

³ Thomas Mann: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* (Anm. 2), S. 235.

Gedichts ist ergriffen und verzückt; darum artikuliert er sich in kühnen Sätzen, in Ausrufen und Fragen. Er wohnt einem aufziehenden Gewitter bei, sieht die sich zusammenballenden Wolken und den Blitz („den fliegenden Strahl“), hört den Donner („Jehovas Donner“; „den erschütternden Donner des Herrn“) und spürt die Gewitterwinde. Am Ende löst sich die Schwüle des Tages unter der Einwirkung des einsetzenden Regens auf, der Gewittersturm legt sich und ein Regenbogen erscheint. Auch das sind großartige Zeichen für das segenreiche, barmherzige und gnädige Wirken Gottes. Am Schluss heißt es:

Siehe, nun komt Jehova nicht mehr im Wetter,
In stillem, sanftem Säuseln
Komt Jehova,
Und unter ihm neigt sich der Bogen des Friedens!⁴

Im Roman wird nicht viel über Leverkühns Vertonung dieser Ode gesagt, allenfalls, dass es sich um ein Stück für Bariton, Orgel und Streichorchester handelt. Derjenige, der die Musikalie beschreibt, Serenus Zeitblom, sagt sogar etwas über das, dessen sich der Komponist entsagt: „kein Harfengetön, zu dem der Wortlaut doch geradezu auffordert; keine Pauke zur Wiedergabe des Donners des Herrn“.⁵ Nur einzelne Passagen der Vertonung werden zur Sprache gebracht:

[...] der bedrückend langsame Wandel der schwarzen Wolke, der zweimalige „Jehovah!“-Ruf des Donners, wenn der „geschmetterte Wald dampft“ (eine mächtige Stelle), der so neue und verklärte Zusammenklang der hohen Register der Orgel mit den Streichern am Schluß, wenn die Gottheit nicht mehr im Wetter, sondern in stillem Säuseln kommt und unter ihr „sich der Bogen des Friedens neigt“ [...].⁶

⁴ Friedrich Gottlieb Klopstock: *Oden*, Bd. 1: *Text*, herausgegeben von Horst Gronemeyer und Klaus Hurlebusch. Berlin/New York 2010, S. 181 [= *Friedrich Gottlieb Klopstock: Werke und Briefe. Historisch-Kritische Ausgabe. Abteilung Werke: I, I*].

⁵ Thomas Mann: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* (Anm. 2), S. 386.

⁶ Thomas Mann: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* (Anm. 2), S. 386.

Die Beschreibung der Leverkühn'schen Vertonung bemüht nur im Ansatz die musikalische Vorstellungskraft, umso mehr aber eine Vorstellungskraft, die sich aus der Welt der Literatur speist. An die Seite des Gehöreindrucks, den die Beschreibung der Musikalie vermitteln soll, tritt die durch literarische Bilder gesteuerte Imagination, die aus der Bezugnahme auf ein kanonisches Gedicht hervorgeht. Die fiktive Tonkunst gewinnt durch die Verbindung mit dem tatsächlichen Wort des zugrundegelegten und angespielten literarischen Textes an Anschaulichkeit.

Eines der beiden Hauptwerke von Adrian Leverkühn ist das Oratorium *Apocalipsis cum figuris*. Auch diese Komposition wird mehrschichtig beschrieben. Es handelt sich um ein Oratorium des Weltuntergangs. Leverkühn hatte sich in Vorbereitung auf sein Werk mit der einschlägigen apokalyptischen Literatur bekannt gemacht: mit mittelalterlicher Visionsliteratur, den biblischen Texten des Weltuntergangs, den Psaltern und Klageliedern, auch mit Dantes Höllenbeschreibungen. Schließlich hat er Albrecht Dürers Holzschnitte zum Thema studiert. All diese Text- und Bildkenntnisse Leverkühns sind in dem Oratorium musikalisch umgesetzt; ihre Beschreibung greift auf die Holzschnitte zurück.⁷ Das Oratorium soll dadurch fasslich werden. Es lohnt sich, diese Passage ausführlich zu zitieren:

Der Titel „Apocalipsis cum figuris“ ist eine Huldigung an Dürer und will wohl auch das Visuell-Verwirklichende, dazu das Graphisch-Minutiöse, die dichte Gefülltheit des Raumes mit phantastisch-exakter Einzelheit betonen, die beiden Werken gemeinsam sind. Aber es fehlt viel, daß Adrians ungeheures Fresko den fünfzehn Illustrationen des Nürnbergers programmatisch folgte. Es legt zwar seinen furchtbar-kunstvollen Klängen viele Worte des geheimnisvollen Dokumentes unter, das auch jenen inspirierte; aber er hat den Spielraum der musikalischen Möglichkeiten, der chorischen, rezitativen, ariosen, erweitert, indem er sowohl manches aus den düsteren Partien des Psalters, zum Beispiel jenes durchdringende „Denn meine Seele ist voll Jammers und mein Leben nahe bei der Hölle“, als auch die ausdrucksvollsten Schreckbilder und Denunziationen der

⁷ Vgl. Ernst Osterkamp: „Apocalipsis cum figuris“. Komposition als Erzählung.“ In: Werner Röcke (Hrsg.): *Thomas Mann, Doktor Faustus*, 1947-1997. Bern u.a. 2001, S. 321-343 [= Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik. Bd. 3].

Apokryphen, ferner gewisse heute unsäglich anzüglich wirkende Fragmente aus Jeremias' Klageliedern, dazu noch Entlegeneres, in seine Komposition einbezog, was alles dazu beitragen muß, den Gesamteindruck des Sich-Auftuns der anderen Welt, des Hereinbrechens der Abrechnung zu erzeugen, einer Höllenfahrt, worin die Jenseitsvorstellungen früher, schamanenhafter Stufen und die von Antike und Christentum bis zu Dante entwickelten visionär verarbeitet sind. Von Dantes Gedicht hat Leverkühns tönendes Gemälde viel, noch mehr von jener körperstrotzend übervölkerten Wand, auf welcher Engel hier in die Posaunen des Untergangs stoßen, dort Charons Nachen sich seiner Last entlädt, die Toten auferstehen, die Heiligen anbeten, Dämonenmasken den Wink des schlangengegürteten Minos erwarten, der Verdammte, üppig in Fleisch, von grinsenden Söhnen des Pfuhs umschlungen, getragen, gezogen, gräßliche Abfahrt hält, indem er sein Auge mit der Hand bedeckt und mit dem anderen entsetzensvoll ins ewige Unheil starrt, nicht weit von ihm aber die Gnade zwei Sünderseelen noch aus dem Falle ins Heil emporzieht, – kurzum von dem Gruppen- und Szenenaufbau des Jüngsten Gerichts.⁸

Natürlich kommt auch die Tonkunst des Oratoriums zur Sprache. Ihre Beschreibung gehört zum Besten, was der Roman zu bieten hat. Die *Apocalipsis cum figuris* ist ein polyphones Werk der Stilmischung, das wie selbstverständlich aus dem Vorrat der überlieferten musikalischen Formen greift und diese vielstimmig zusammensetzt. Es ist aber auch ein Werk der Traditionszerschmetterung: Vielfache Wechsel von dissonanten Passagen und harmonischer Tonalität finden statt, herkömmliche musikalische Stile werden der Parodie und dem Spott preisgegeben, Elemente des Jazz werden integriert und kosmische Sphärenmusik, außerdem wird mit dem Mittel der elektrischen Verstärkung gearbeitet. Die Vokalanteile des Oratoriums enthalten Geheul und Höllengelächter, aber auch Engelstöne und Kinderstimmen. Infernalisches und Liebliches stehen nebeneinander. Es handelt sich um eine moderne Komposition, die den fiktiven Erzähler Serenus Zeitblom, dessen Geschmack sich wie der von Thomas Mann an der Musik des 19. Jahrhunderts entwickelt hat, in ratloses, wenn auch zustimmendes Erstaunen versetzt.

⁸ Thomas Mann: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* (Anm. 2), S. 520 f.

Thomas Mann ist ein umfassender Material- und Informationsverwerter gewesen. Er hat, um den Anforderungen seines Romanprojekts gewachsen zu sein, unter anderem eine Instrumentenkunde gelesen, auch Biographien und Memoiren namhafter Komponisten und musikgeschichtliche sowie musikphilosophische Abhandlungen. Überdies hat er sich fachmännischen Rat eingeholt. Im kalifornischen Exil hatte Thomas Mann engen Kontakt mit Arnold Schönberg, Igor Strawinsky, Ernst Krenek, Artur Rubinstein, Otto Klemperer und Otto Walter. Vor allem aber war ihm der ebenfalls exilierte Theodor W. Adorno Ratgeber in der literarischen Gestaltung musikalischer Ereignisse. Darüber ist viel geschrieben worden und auch Thomas Mann hat über die Zusammenarbeit zwischen sich und Adorno geschrieben. Kurz nach Erscheinen des *Doktor Faustus* hat Thomas Mann seinem Roman eine kommentierende Nachschrift folgen lassen: *Die Entstehung des Doktor Faustus*. Darin handelt er über die Entstehungsbedingungen, die Schreibweise, Einflüsse und Zwecke des Romans. Auch der Anteil, den Adorno an dem Roman hat, wird dort gebührend zur Sprache gebracht. Auf der anderen Seite hat auch Adorno seine Zusammenarbeit mit Thomas Mann kommentiert, in einem kleinen Aufsatz mit dem Titel *Zu einem Porträt Thomas Manns*. Die Zusammenarbeit von Thomas Mann und Adorno hat Einfluss genommen unter anderem auf die Darstellung des End- und Gipfelpunkts von Adrian Leverkühns kompositorischem Gesamtwerk, auf das Oratorium *Dr. Fausti Weheklag*, dessen zentrale Bedeutung im und für den Roman immer wieder betont und nie in Abrede gestellt worden ist.⁹

⁹ Gunilla Bergsten: *Thomas Manns Doktor Faustus. Untersuchungen zu den Quellen und der Struktur des Romans*. Tübingen ²1974, S. 230: „Tatsächlich können wir die Beschreibung von Adrians Oratorium ‚Dr. Fausti Weheklag‘ an fast allen Punkten als eine Beschreibung des Romans ‚Doktor Faustus‘ lesen.“; Helmut Koopmann: „‚Doktor Faustus‘ – Geschichte der deutschen Innerlichkeit“. In: *Thomas Mann Jahrbuch* 2 (1989), S. 17: „Es ist unschwer zu sehen, daß die Beschreibung jener ‚Dr. Fausti Weheklag‘ eine nur wenig verhüllte Darstellung des eigenen Romans ist [...]“; Hans Wißkirchen: „Verbotene Liebe“. In: „und was werden die Deutschen sagen?“ *Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“*, herausgegeben von Hans Wißkirchen und Thomas Sprecher. Lübeck 1997,

Auch in der Beschreibung dieses Oratoriums ist das Verfahren der Literarisierung von Musik wirksam. Es handelt sich, wie der Titel schon andeutet, um eine musikalische Adaption des Faustbuchs von 1587, dem Ur- und Grundbuch aller Faustdichtungen. Dieser frühmoderne populäre Erzähltext über die Geschehnisse des Zauberers und Schwarzkünstlers Johann Faust, der mit dem Teufel paktiert, um die „Elementa zu speculieren“¹⁰, darauf mit Unterstützung von Mephistopheles abenteuerliche Erkundungen der Welt unternimmt, denkwürdige Erfahrungen macht und phantastische Erlebnisse hat und schließlich, nachdem sein Stundenglas abgelaufen ist, vom Teufel geholt wird, ist der literarische Rahmen für Leverkühns Oratorium. Dieses bezieht sich ganz ausdrücklich auf den Schluss des alten Faustbuchs, das vom Ende des Magiers handelt. Bevor dieser nämlich nach 24jähriger Frist seinen Eidschwur einlösen und nun dem Teufel zu Diensten sein muss, hebt er an zu einer großen Klagerede. Er beklagt seine Verdammnis, sein Leid und seine Qualen, sein Ach und Weh, seine Hilflosigkeit und die Entbehrung jeglichen Trosts und allen Beistands. Darauf folgt Fausts letzte Rede, die er an seine Studenten richtet, denen er seine Reue offenbart, wohlwissend, dass er die nachfolgende Nacht nicht überleben wird. In dieser Rede spricht er sein verzweifelter „Dann ich sterbe als ein böser vnd guter Christ“.¹¹ Am nächsten Morgen betreten die Studenten Fausts Stube. Da heißt es:

[...] sie sahen aber keinen Faustum mehr / vnd nichts / dann die Stuben voller Bluts gesprützet / Das Hirn klebte an der Wandt / weil jn der Teuffel von der Wandt zur andern geschlagen hatte. Es lagen auch seine Augen vnd etliche Zäen allda / ein greulich vnd erschrecklich Spectackel. Da huben die Studenten an jn zubeklagen und zubeweynen / vnd suchten jn allenthalben / Letzlich aber funden sie seinen Leib heraussen bey dem Mist ligen / welcher greuwlich

S. 198 f.: „Hier sind noch einmal alle Themen des Werkes zusammengefaßt, findet sich im Bereich der musikalischen Kunst die Summa des Romans.“

¹⁰ *Historia von D. Johann Fausten*, herausgegeben von Stephan Füssel und Hans Joachim Kreutzer. Stuttgart 1996, S. 22.

¹¹ *Historia von D. Johann Fausten* (Anm. 10), S. 121.

anzusehen war / dann jhme der Kopff vnnd alle Glieder schlotterten.¹²

Das Ende dieser Faustgestalt fällt anders aus als das des Goethe'schen Faust, nämlich heillos. Nichts verspricht Trost, Faust erfährt keine Gnade.

Die Kompositionskunst des Oratoriums *Dr. Fausti Weheklag*, das im Text auch als „Monstre-Werk der Klage“, als „ungeheueres Variationenwerk der Klage“ und als Gegenstück zu Beethovens *Neunter Symphonie* bezeichnet wird,¹³ folgt den Regeln der Zwölftonmusik. In großer Allgemeinheit wird davon gesprochen, dass dieses avantgardistische Werk eines von streng kalkulierter Systematik ist, in der alle Tonsequenzen Abwandlungen von wenigen Grundmotiven sind, dass es ohne Entwicklung und Dynamik, ohne Tonarten und Tonleitern ist, vielmehr eine serielle Konstruktion, die auf den Prinzipien Variation und Permutation beruht.

Thomas Mann ist kein guter Kenner der modernen Zwölftontechnik gewesen; sie ist ihm fremd geblieben. Schon darum musste er, um Adrian Leverkühns Oratorium als eine Komposition der neuesten Art beschreiben zu können, Hilfe in Anspruch nehmen. Er hat sie unter anderem von Adorno erhalten. Dessen Beitrag zum Roman betrifft außerdem die in mehr als einer Hinsicht bemerkenswerte Schlusswendung von *Dr. Fausti Weheklag*, die nicht im alten Faustbuch vorgeprägt ist:

Aber einer anderen und letzten, wahrhaft letzten Sinnesverkehrung will gedacht, und recht von Herzen gedacht sein, die am Schluß dieses Werkes unendlicher Klage leise, der Vernunft überlegen und mit der sprechenden Unausgesprochenheit, welche nur der Musik gegeben ist, das Gefühl berührt. Ich meine den orchestralen Schlußsatz der Kantate, in den der Chor sich verliert, und der wie die Klage Gottes über das Verlorengehen seiner Welt, wie ein kummervolles „Ich habe es nicht gewollt“ des Schöpfers lautet. Hier, finde ich, gegen das Ende, sind die äußersten Akzente der Trauer erreicht, ist die letzte Verzweiflung Ausdruck geworden, und – ich will's nicht sagen, es

¹² *Historia von D. Johann Fausten* (Anm. 10), S. 122f.

¹³ Vgl. Thomas Mann: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* (Anm. 2), S. 704 und S. 705 und S. 709.

hieß die Zugeständnislosigkeit des Werkes, seinen unheilbaren Schmerz verletzen, wenn man sagen wollte, es biete bis zu seiner letzten Note irgend einen anderen Trost, als den, der im Ausdruck selbst und im Lautwerden, – also darin liegt, daß der Kreatur für ihr Weh überhaupt eine Stimme gegeben ist. Nein, dies dunkle Tongedicht läßt bis zuletzt keine Vertröstung, Versöhnung, Verklärung zu. Aber wie, wenn der künstlerischen Paradoxie, daß aus der totalen Konstruktion sich der Ausdruck – der Ausdruck der Klage – gebiert, das religiöse Paradoxon entspräche, daß aus tiefster Heillosigkeit, wenn auch als leiseste Frage nur, die Hoffnung keimte? Es wäre die Hoffnung jenseits der Hoffnungslosigkeit, die Transzendenz der Verzweiflung, – nicht der Verrat an ihr, sondern das Wunder, das über den Glauben geht. Hört nur den Schluß, hört ihn mit mir: Eine Instrumentengruppe nach der anderen tritt zurück, und was übrig bleibt, womit das Werk verklingt, ist das hohe g eines Cello, das letzte Wort, der letzte verschwebende Laut, in pianissimo-Fermate langsam vergehend. Dann ist nichts mehr, – Schweigen und Nacht. Aber der nachschwingend im Schweigen hängende Ton, der nicht mehr ist, dem nur die Seele noch nachlauscht, und der Ausklang der Trauer war, ist es nicht mehr, wandelt den Sinn, steht als ein Licht in der Nacht.¹⁴

Der Gedanke ist dieser: Das Oratorium ist nichts als musikalisch ausgedrückte Trauer und Klage. In keinem Ton ist Trost. Und dennoch geht aus der tiefsten Heil- und Hoffnungslosigkeit die Hoffnung hervor. Ganz in diesem Sinn notiert Thomas Mann während der Vorarbeiten zum *Doktor Faustus* folgende Worte: „Es ist die höchste und letzte Trauer, Verzweiflung erreicht, welche in sich die Transzendenz zu neuer Hoffnung jenseits der Hoffnungslosigkeit, des Nichts trägt.“¹⁵

Es ist bekannt, wie schwer sich Thomas Mann mit der Formulierung des Schlusssatzes von *Dr. Fausti Weheklage* vor allem deshalb getan hat, weil Adorno dem ersten Entwurf der Textpassage entschieden widerraten hat. In seinem Porträt über Thomas Mann schreibt Adorno:

¹⁴ Thomas Mann: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* (Anm. 2), S. 710 f.

¹⁵ Vgl. Lieselotte Voss: *Die Entstehung von Thomas Manns ‚Doktor Faustus‘. Dargestellt anhand von unveröffentlichten Vorarbeiten*. Tübingen 1975, S. 201.

Nachdem es mir gelungen war, dem Dichter abzuhandeln, daß wenigstens Leverkühn, wenn er schon wahnsinnig wird, das Faust-Oratorium zu Ende schreiben darf – bei Mann war es ursprünglich als Fragment geplant –, stellte sich die Frage nach dem Schluß, dem instrumentalen Nachspiel, in das unmerklich der Chorsatz übergeht. Wir hatten es lange erwogen; eines schönen Nachmittags las mir der Dichter den Text vor. Ich rebellierte wohl ein wenig ungebührlich. Gegenüber der Gesamtanlage von Doktor Fausti Weheklag nicht nur sondern auch des ganzen Romans fand ich die höchst belasteten Stellen zu positiv, zu ungebrochen theologisch.¹⁶

Thomas Mann bestätigt den Vorgang in seinem Werkstattbericht:

Wir gingen zu der Kantate über, für die der ‚Wirkliche Geheime Rat‘, wie ich ihn in der Zueignung des ausgedruckten Buches nannte, sich mancherlei Zuträgliches ausgedacht hatte. Und doch bin ich versucht, zu sagen, daß sein Hauptverdienst um das Kapitel nicht im Musikalischen, sondern auf dem Gebiet der Sprache und ihrer Nuancen liegt, wie sie, ganz zuletzt, ein Moralisches, Religiöses, Theologisches umwerben. Als ich nämlich, nach vierzehntägiger Arbeit daran, mit dem Abschnitt fertig war, oder damit fertig zu sein glaubte, gab ich ihn Adorno eines Abends bei mir im Zimmer zu hören. Er fand im Musikalischen nichts zu erinnern, zeigte sich aber grämlich des Schlusses wegen, der letzten vierzig Zeilen, in denen es nach all der Finsternis um die Hoffnung, die Gnade geht, und die nicht dastanden, wie sie jetzt dastehen, sondern einfach mißraten waren. Ich war zu optimistisch, zu gutmütig und direkt gewesen, hatte zu viel Licht angezündet, den Trost zu dick aufgetragen.¹⁷

Über die Wirkung seines Einspruchs wiederum schreibt Adorno:

Thomas Mann war nicht verstimmt, aber doch etwas traurig, und ich hatte Reue. Am übernächsten Tag rief Frau Katja an und bat uns zum Nachtmahl. Danach schleppte der Dichter uns in seine Höhle und las, offensichtlich gespannt, den neuen Schluß vor, den er unterdessen geschrieben hatte. Wir konnten unsere Ergriffenheit nicht verbergen, und ich glaube, sie hat ihn gefreut.¹⁸

¹⁶ Theodor. W. Adorno: „Zu einem Porträt Thomas Manns“. In: Ders.: *Noten zur Literatur*. Frankfurt/Main 1980, S. 26 f.

¹⁷ Thomas Mann: *Die Entstehung des Doktor Faustus*. Berlin 1949, S. 194 f.

¹⁸ Adorno: „Zu einem Porträt Thomas Manns“ (Anm.16), S. 27.

Bei Thomas Mann heißt es dazu:

Die Bedenken, die mein Kritiker dagegen erhob, mußte ich als nur zu berechtigt anerkennen. Am nächsten Morgen gleich setzte ich mich zur gründlichen Überholung der anderthalb oder zwei Seiten nieder und gab ihnen die behutsame Form, die sie jetzt haben, fand erst jetzt die Wendungen von der ‚Transzendenz der Verzweiflung‘, dem ‚Wunder, das über den Glauben geht‘ und die vielzitierte, beinahe in jeder Besprechung des Buches vorkommende, versartige Schlußkadenzen mit der Sinnverkehrung ausklingender Trauer zum ‚Licht in der Nacht‘. Erst Wochen später, wieder einmal bei Adorno, las ich ihm das Abgeänderte und fragte, ob es nun recht sei. Statt aller Antwort rief er seine Frau, sie müsse das auch hören. So las ich die beiden Blätter noch einmal, blickte auf – und brauchte nicht weiter zu fragen.¹⁹

Adornos Beitrag zum Schluss von *Dr. Fausti Weheklag* liege vor allem im Sprachlichen, behauptet Thomas Mann und das ganz zu Recht. Denn Adorno ist es, der für eine Pointe in der Beschreibung des Oratoriums gesorgt hat. Das ausklingende g des Cellos, das den äußersten Ausdruck der Trauer bringt, wird zugleich verstanden als die Umkehrung der äußersten Trauer, als Hoffnung jenseits der Hoffnungslosigkeit und es wird wie die Rede Gottes verstanden, in der es angesichts der Heimholung Fausts heißt: „Ich habe es nicht gewollt.“

Dieser Satz folgt der Strategie der Literarisierung musikalischer Beschreibungen im *Doktor Faustus*. Es ist ein Zitat aus einem der wirkungsreichsten Dramen des frühen 20. Jahrhunderts, nämlich ein Zitat aus dem satirischen Kriegsdrama *Die letzten Tage der Menschheit* von Karl Kraus.²⁰ Der Satz bildet den letzten gesprochenen Satz dieser Tragödie. Thomas Mann lässt seinen Erzähler Serenus Zeitblom den Schluss von *Dr. Fausti Wehe-*

¹⁹ Thomas Mann: *Die Entstehung des Doktor Faustus* (Anm. 17), S. 195.

²⁰ Das ist in der Kraus-Forschung bekannt. Zuerst beschrieben hat es Michael Naumann: *Abbau der verkehrten Welt. Satire und politische Wirklichkeit im Werk von Karl Kraus*. München 1969, S. 33; vgl. Kurt Krolop: „Genesis und Geltung eines Warnstücks“. In: Karl Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*. Berlin 1978. Bd. 2: Kommentar, S. 325-328; vgl. Burkhard Moennighoff: „Karl Kraus. Zum Verhältnis von Rede und Dichtung“. In: Hans-Herbert Wintgens, Gerard Oppermann (Hrsg.): *1933: Verbrannte Bücher – Verbannte Autoren*. Hildesheim 2006, S. 225-237.

klag als Musikalie beschreiben und referiert dabei außerdem auf einen literarischen Text. Interessant daran ist, dass man dem Erzähler Serenus Zeitblom Kenntnisse von Karl Kraus kaum wird unterstellen können. Zeitbloms Bildungshorizont berücksichtigt den Wiener Satiriker nicht. Auch Thomas Mann hat nur geringfügige Kenntnisse von Karl Kraus, er erwähnt diesen hin und wieder in seinen Tagebüchern und nimmt einmal auf den Besuch einer Vorlesung Bezug, die Kraus in München gehalten hat. Gründliche Kenntnisse von Kraus' Texten seitens Thomas Manns sind nicht bezeugt. Alles spricht dafür, dass Adorno, der ein exzellenter Kenner des Kraus'schen Werks ist, für das Zitat verantwortlich ist.

Die 1922 in Buchform erschienenen *Letzten Tage der Menschheit* sind eine fünftaktige, aus über 200 Szenen bestehende Tragödie. Held dieses Stücks ist kein großer Einzelner, sondern die Menschheit. Es ist ein Weltkriegsdrama, die fünf Akte entsprechen den Jahren des Ersten Weltkriegs. Das Geschehen in diesem Stück wird als ein Geschehen der Auslöschung dargeboten. In dem Epilog *Die letzte Nacht* enden die Vorgänge im Untergang. Das Ende ist eine Apokalypse, allgemeines Chaos herrscht, ein Stimmengewirr nicht identifizierbarer Sprecher ist zu hören, feurige Sterne, Kreuze und Schwerter erscheinen am Himmel. Schließlich herrscht völlige Finsternis. Es folgt Meteorregen, Weltendonner und der Untergang. Dann endet das Geschehen auf der Erde mit einem „Großen Schweigen“. Und als letztes ist die Stimme Gottes zu hören: „Ich habe es nicht gewollt.“ Nachdem die Menschheit sich zugrunde gerichtet hat, wird in der abschließende Rede Gottes deutlich, dass es jenseits der untergegangenen Schöpfung noch etwas gibt. Gott existiert auch nach dem Ende der Menschheit. Vielleicht kann man darin Hoffnung erkennen. Jedenfalls ist es das, was durch das Zitat in die Beschreibung von Adrian Leverkühns Spätwerk hinein getragen wird. Die Komposition *Dr. Fausti Weheklag* ist die musikalische Umsetzung des vollständigen Untergangs der alten Faustgestalt. Insofern verspricht sie kein Heil. Durch das Zitat aus den „Letzten Tagen der Menschheit“ wird ihr allerdings ein Hoffnungsgedanke zugefügt, wenn auch nur andeutungsweise und punktuell.

Vieles ist über den Schlusssatz von *Dr. Fausti Weheklag* gesagt worden. Helmut Koopmann hält die Beschreibung für unverständlich.²¹ John Francis Fetzer erklärt den Schlusssatz keineswegs parodistisch, sondern ganz ernst gemeint durch Bildung einer Alliterationskette: das ausklingende g stehe in Beziehung zu den Wörtern gut, Gnade, Gott, Gretchen.²² Andere Interpreten beziehen die fiktive Musikalie auf reale Musikalien. Volker Scherliess sieht in dem Schlusssatz des Oratoriums eine große Nähe zum Schluss von Gustav Mahlers *Neunter Symphonie*,²³ Fetzer eine mögliche Beziehung zum Schluss der Komposition *The Unanswered Question* des Amerikaners Charles Ives.²⁴ Dem gegenüber hat der hier vorgetragene Vorschlag, den Schlusssatz der Komposition auf Karl Kraus zu beziehen, wenigstens den Vorzug der textlichen Verbürgtheit und den der entstehungsgeschichtlichen Plausibilität.²⁵ Er kann sich außerdem auf Thomas Manns literarisches Verfahren der Verdichtung und Überlagerung von Textebenen berufen, das auch in diesem Fall zur Geltung kommt: Die Musikalie wird als Musikalie, aber eben auch im Licht eines literarischen Textes beschrieben.

²¹ Koopmann: „Doktor Faustus“ – eine Geschichte der deutschen Innerlichkeit?“ (Anm. 9), S. 17.

²² John Francis Fetzer: „Melos – Eros – Thanatos und ‚Doktor Faustus‘“. In: *Thomas Mann Jahrbuch* 2 (1989), S. 41-60, bes. S. 57 f.

²³ Volker Scherliess: „Zur Musik im ‚Doktor Faustus‘“. In: „und was werden die Deutschen sagen??“ *Thomas Manns Roman ‚Doktor Faustus‘*, herausgegeben von Hans Wißkirchen und Thomas Sprecher. Lübeck 1997, S. 142 f.

²⁴ Fetzer: „Melos – Eros – Thanatos und ‚Doktor Faustus‘“ (Anm. 22), S. 59 f.

²⁵ Der Satz aus den *Letzten Tagen der Menschheit* hat so großen Eindruck auf Thomas Mann gemacht, dass er einen stilistischen Nachhall in seinen Briefen erzeugt hat. In einem Brief an Kuno Fiedler (5.2.1948) schreibt Thomas Mann über die mythenbildende Kraft seines Romans: „Es läuft auf die gefährliche Creation eines neuen deutschen Mythos hinaus. Ich habe es nicht gewollt und habe es doch wohl wollen müssen.“ Thomas Mann: *Selbstkommentare: ‚Doktor Faustus‘ und ‚Die Entstehung des Doktor Faustus‘*, herausgegeben von Hans Wysling unter Mitwirkung von Marianne Eich-Fischer. Frankfurt/Main 1992, S. 162.

In den meisten Fällen dient diese Verdichtungstechnik der Steigerung von Anschaulichkeit. Wir können uns eine Musikalie besser vorstellen, wenn ihre Beschreibung neben der Welt der Töne auch eine Welt der Bilder hervorbringt. Es gehört allerdings zum Problematischen dieses Romans, dass er eines Lesepublikums bedarf, das seine Bezüge, Spiegelungen und Mehrschichtigkeiten auch erkennt, also eines gebildeten Lesepublikums. Dieses Publikum möchte sich Thomas Mann gewogen machen. Ob Thomas Manns Beschreibungen von Musikalien den Leser ermüden oder nicht, ist wohl auch von dessen Bildung abhängig.

Der letzte Absatz des Romans führt das Ende Adrian Leverkühns und den Untergang Deutschlands zusammen. Thomas Mann lehnt seine Worte der Sache nach und um der Schreckensbilder willen an einen Ausschnitt aus dem Fresko des Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle an, die Darstellung des Verdammten im Jüngsten Gericht:



Abb.1 ²⁶

²⁶ Kindlers *Malerei Lexikon*, Bd. 9, München 1976, S. 123.

Sachlich erinnern die Formulierungen an die Beschreibung der *Apocalipsis cum figuris*, stilistisch an die Schlusspassage von *Dr. Fausti Weheklag*. Ein motivischer Zusammenhang wird dadurch gestiftet und eine spärliche Hoffnung artikuliert, die den künftigen Geschicken Deutschlands gilt:

Deutschland, die Wangen hektisch gerötet, taumelte dazumal auf der Höhe wüster Triumphe, im Begriffe, die Welt zu gewinnen kraft des einen Vertrages, den es zu halten gesonnen war, und den es mit seinem Blute gezeichnet hatte. Heute stürzt es, von Dämonen umschlungen, über einem Auge die Hand und mit dem andern ins Grauen starrend, hinab von Verzweiflung zu Verzweiflung. Wann wird es des Schlundes Grund erreichen? Wann wird aus letzter Hoffnungslosigkeit, ein Wunder, das über den Glauben geht, das Licht der Hoffnung tragen? Ein einsamer Mann faltet seine Hände und spricht: Gott sei eurer armen Seele gnädig, mein Freund, mein Vaterland.²⁷

IV

Die mehrschichtige Beschreibung der Musikalien im *Doktor Faustus* ist ein Element des erzählerischen Verfahrens, das Thomas Mann wählt. Die Darstellung dieses Beschreibungsverfahrens sagt etwas über dessen Funktion, aber nichts über die Bedeutung der Musik in dem Roman. Da ich es mir nicht zur Aufgabe gemacht habe, hierzu Neues und Erhellendes zu sagen, kann ich nur auf die Thomas-Mann-Forschung verweisen, die sich zu diesem interpretatorisch komplexen Feld geäußert hat.

Adrian Leverkühns Entwicklung als Komponist macht mehrfache Wandlungen durch. In seinen jungen Jahren geht er in die Schule seines musikalischen Mentors Wendell Kretschmar. Dort wird er nicht nur an die Tradition der deutschen Musik herangeführt, sondern er wird auch im Geist eines kosmopolitischen Musikgeschmacks ausgebildet. Im weiteren Verlauf von Leverkühns Schaffen werden deutsche Kompositionen zur Maßgabe des eigenen Schaffens vor allem aus nationalen bzw. nationalistischen Gründen: Die deutsche Musik wird als aller anderen Musik überlegen angesehen. Allerdings macht Leverkühn die Erfahrung, dass die Verpflichtung auf diese musikalische Tradition es ihm

²⁷ Thomas Mann: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* (Anm. 2), S. 738.

unmöglich macht, schöpferisch zu sein. Die musikalische Tradition ist nicht mehr produktiv, sie ist leer und taugt allenfalls zur Parodie. Leverkühn zieht sich in die Einsamkeit eines Gehöftes in der Nähe Münchens zurück, um eine neue musikalische Ausdrucksform zu entwickeln, die der deutschen Vorherrschaft im Feld der Musik Dauer verleihen soll. Genau das aber setzen die beiden großen Spätwerke Leverkühns nicht um. Die *Apocalipsis cum figuris* und *Dr. Fausti Weheklag* sind Kompositionen, die die Tradition überwinden und wegen ihrer Unvereinbarkeit mit dem Geschmack der Zeit nicht für die Hegemonie der deutschen Musik in Anspruch genommen werden können.

Man hat in Leverkühns Lebensweg eine Verkörperung Deutschlands und Deutschlands Wegs in die Kulturkatastrophe gesehen. Tatsächlich wird die Biographie Leverkühns vom Erzähler Serenus Zeitblom in der Zeit von Deutschlands Untergang erzählt. Daraus kann man aber nicht schließen, dass die Biographie die Vorgänge in Deutschland bis 1945 spiegelt oder ausdrückt. Hans Rudolf Vaget schlägt vor, Leverkühns Künstlerbiographie als eine Vorwegnahme der Ereignisse in Deutschland zu verstehen. Leverkühns musikalisches Schaffen, sein Umfeld und die geschilderten Mentalitäten antizipieren, was chronologisch erst auf Leverkühns Leben folgt.²⁸ Das schließt die musikalische Vorwegnahme nationalsozialistischen Hegemoniestrebens ein, das sich unter anderem auf die Überlegenheit der deutschen Kultur berufen hat. Das schließt aber auch die Vorwegnahme der Katastrophe der deutschen Kultur ein. In der Gestalt Adrian Leverkühns und auch in der Gestalt seines letzten Werks *Dr. Fausti Weheklag* wird diese Katastrophe antizipiert. Aus all diesem wird verständlich, warum Thomas Mann seinen Roman mehrfach mit einer zugespitzten Formulierung auf den Begriff gebracht hat und mit der er pointiert auszudrücken versucht, was der Roman für ihn tatsächlich war, nämlich der „Roman einer Epoche“.²⁹

²⁸ Vaget: *Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik* (Anm. 1), S. 34.

²⁹ Vgl. Thomas Mann: *Selbstkommentare: „Doktor Faustus“ und „Die Entstehung des Doktor Faustus“* (Anm. 25), S. 315 und S. 320.

Die dunkle Seite der Literatur. Schriftsteller und verbotene Bücher im Film

Die dunkle Seite der Literatur ist im Film die weiße Papierseite.

Stilistisch ist diese Kontrastierung vielleicht ein wenig effekthascherisch, aber gleichwohl versuche ich es, den Artikel mit diesem Satz zu beginnen – „Die dunkle Seite der Literatur ist im Film die weiße Papierseite“, das soll heißen: Wenn Schriftsteller als Figuren in Filmen auftauchen, dann werden sie zumeist eben nicht dabei gezeigt, wie sie schreiben. Weit häufiger wird ihr qualvolles Ringen darum thematisiert, ein leeres Blatt zu füllen. Selten erfährt der Zuschauer mehr als den ersten Satz oder Absatz eines Werkes, das in der Filmhandlung verfasst wird. Schreiben wird in der Regel ex negativo dargestellt, etwa über die Recherche, die der Schriftsteller unternimmt (zum Beispiel im elisabethanischen England in *Shakespeare in Love*¹), über die Schreibblockade, die ihn bis hin zum Familienmord treiben kann (zum Beispiel in *Shining*²) oder über die Ablenkung, in die er sich flüchtet, etwa in erotische Phantasien über seine Nachbarin (zum Beispiel Marilyn Monroe in *Das verflixte 7. Jahr*³). Das liegt in den medienspezifischen Möglichkeiten und Grenzen des Films begründet. Denn welche Optionen zur Darstellung literarischen Arbeitens stehen im Spielfilm überhaupt zur Wahl?

In Künstlerfilmen, in deren Mittelpunkt Musiker, Maler oder Fotografen stehen, kann man den Beruf, die künstlerische Arbeit, durch Instrument und Musik vermitteln, durch die Ausdruckskraft von Farben oder Szene, in denen der Fotograf bei der Arbeit [...] gezeigt wird. Wie aber ist die Entstehung von Literatur bildlich darstellbar? [...] wenn das Geschriebene nicht zum Teil der Handlung oder der Künstler zum Protagonisten wird, der selbst vorliest oder erzählt, erfährt der Zuschauer nicht, was der Inhalt seines Werkes ist.⁴

¹ *Shakespeare in Love*. USA 1998. Regie: John Madden.

² *Shining (The Shining)*. UK – USA 1980. Regie: Stanley Kubrick.

³ *Das verflixte 7. Jahr (The Seven Year Itch)*. USA 1955. Regie: Billy Wilder.

⁴ Kirsten Netzow: *Schriftsteller-Filme*. Berlin 2005, S. 9.

Natürlich wäre ein Film, in dem über längere Passagen etwas verlesen wird, leicht umzusetzen. Das Resultat wären dann, wie Alfred Hitchcock es geringschätzig nannte, „Fotografien von redenden Leuten“⁵. Dies stünde jedoch den Grundsätzen entgegen, die sich in den ersten vierzig Jahren des Kinos herausgebildet haben, um den Film als selbstständige Kunstform zu etablieren (um gar nicht erst von den kommerziellen Erwägungen einer Filmproduktion zu sprechen). So banal diese Frage klingt, aber warum würden eigentlich die meisten Menschen bei einem Kinobesuch nicht erwarten, auf der Leinwand eine Vorlesung gehalten zu bekommen (selbst, wenn sie von Robert Redford vorgetragen würde)?

In den 1920er Jahren bemühte sich die Avantgarde des Stummfilms um eine Überwindung literarischer Strukturen. Besonders nachhaltig brachten dies die Kinoki um den russischen Regisseur Dziga Vertov zum Ausdruck. Sie wollten sich von als „bürgerlich“ eingeordneten Kunstformen wie dem Roman lösen. So propagierte Vertov in dem Manifest *Wir* von 1922: „Wir säubern die Filmsache von allem, was sich einschleicht, von der Musik, der Literatur und dem Theater; wir suchen ihren nirgendwo gestohlenen Rhythmus und finden ihn in den Bewegungen der Dinge.“⁶ Gleichwohl definierte man sich aber weiterhin anhand der bestehenden Termini. So griff Vertov in seinem Manifest auf Begriffe zurück wie „das Filmalphabet“⁷ oder „das Kinopoem“⁸. Im Bemühen, zur „großen Schwester“ Literatur aufzuschließen, reflektierte die russische Filmtheorie (die mit der Praxis weitgehend identisch war) darüber, was die ureigene Filmsprache sei. Sie verortete diese „Sprache“ im Filmschnitt, so etwa Wsewolod Pudowkin 1928:

Das Rohmaterial in den Händen der Dichter und Schriftsteller ist das Wort. Dieses kann jedoch, je nach seiner Stellung im Satzgefüge, die

⁵ Alfred Hitchcock zitiert nach: François Truffaut in Zusammenarbeit mit Helen G. Scott: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* (Hitchcock/Truffaut. Aus dem Französischen von Frida Grafe und Enno Patalas), herausgegeben von Robert Fischer. München 2003, S. 53-54.

⁶ Dziga Vertov: *Wir. Variante eines Manifestes*. In: Franz-Josef Albersmeier (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart 1998, S. 31-35, hier S. 32.

⁷ Dziga Vertov: *Wir* (Anm. 6), S. 33.

⁸ Dziga Vertov: *Wir* (Anm. 6), S. 34.

verschiedensten Bedeutungen annehmen [...], bis ihm die künstlerische Formulierung des Satzes seinen bestimmten Gehalt gibt. Dem Filmregisseur dient jede Szene des gedrehten Films in der gleichen Weise wie das Wort [...] und durch die bewusste künstlerische Gestaltung des Rohmaterials entstehen die Montage-Sätze.⁹

Der Kameraaufnahme und der Bewegung der Kamera wird demgegenüber nicht dieselbe Bedeutung beigemessen, denn aus dieser Perspektive wäre die „Abfilmung“ der äußeren Welt nur die Voraussetzung ihrer Gestaltung im Schneiderraum. In dieser Rhetorik der Montage ist es der Zuschauer, der aus den aneinandergefügten Einstellungen des Films die Synthese ziehen soll – ein dialektisches Modell. Doch die Emanzipationsbewegung des Films gegenüber der Literatur war nicht allein ein Programm des postrevolutionären Russlands. Viele der frühesten Spielfilme waren zwar Literaturverfilmungen, aber eben alle auch Stummfilme und deswegen gezwungen, ihre Bedeutungen über bewegte Bilder zu generieren, unterstützt durch einige Zwischentitel. In dieser anfänglichen Behelfslösung sahen die Filmschaffenden mehr und mehr eine Tugend. Bestand etwa 1910 die früheste Verfilmung von *Frankenstein*¹⁰ noch zur Hälfte aus umfangreichen, erklärenden Texttafeln, ohne die der Film kaum zu deuten gewesen wäre, so genoss 1924 bereits der Regisseur Friedrich Wilhelm Murnau hohes Ansehen, weil es ihm in *Der letzte Mann*¹¹ gelungen war, die Geschichte nicht nur ohne gesprochene Worte, sondern sogar mit nur einem einzigen erklärenden Zwischentitel zu erzählen. Deshalb bezweifelte man zunächst auch den Erfolg des Tonfilms, als 1927 mit *Der Jazzsinger*¹² der erste „Talkie“ im Kino zu sehen war. Vier Jahre später hatte sich der Tonfilm bereits auf ganzer Ebene durchgesetzt.

⁹ Wsewolod I. Pudowkin: *Filmregie und Filmmanuskript. Einführung zur ersten deutschen Ausgabe*. In: Franz-Josef Albersmeier (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films* (Aus dem Russischen von Leonore Kündig.). Stuttgart 1998, S.70-73, hier S.70.

¹⁰ *Frankenstein*. USA 1910. Regie: J. Searle Dawley.

¹¹ *Der letzte Mann*. DE 1924. Regie: F. W. Murnau.

¹² *Der Jazzsinger* (*The Jazz Singer*). USA 1927. Regie: Alan Crosland.

Ein kritischer Filmschaffender wie Charles Chaplin freilich drehte noch 1931 seine Tragikomödie *Lichter der Großstadt*¹³ als Stummfilm. Wiederkehrender Bestandteil in Chaplins Werk war seither die Polemik gegen die verbale Sprache: Aus den Mündern der Figuren erklingen schnatternde Trompeten oder babylonisches Pseudo-Esperanto und diese elementare Sprachkritik kulminiert 1940 in den Hassreden des großen Diktators (*Der große Diktator*¹⁴), die nur aus ausgespuckten Germanismen wie „Wiener Schnitzel“ und „Blitzkrieg“ bestehen. Nicht nur Chaplin befürchtete, die Einführung von Dialogen sei ein Rückschritt in der Entwicklung einer eigenen Bildästhetik des Kinos, ein Schritt hin zu abgefilmten Theaterstücken. „Wenn“, so Alfred Hitchcock,

man im Kino eine Geschichte erzählt, sollte man nur den Dialog verwenden, wenn es anders nicht geht. [...] Die Folge ist [sonst] das Verschwinden des filmischen Stils und auch ein Schwund an Phantasie. Wenn man einen Film schreibt, kommt es darauf an, den Dialog und die visuellen Elemente säuberlich zu trennen und, wann immer es möglich ist, dem Visuellen den Vorrang zu geben vor dem Dialog.¹⁵

Den visuellen Elementen wären hier noch die auditiven Mittel der Filmmusik und -geräusche hinzuzufügen. Nicht von ungefähr hat eine der seltenen Literaturverfilmungen, die von der Kritik anerkannt wurden – *Der Tod in Venedig*¹⁶ – aus Thomas Manns Schriftsteller Aschenbach einen Komponisten gemacht. Anstelle verlesener innerer Monologe Aschenbachs wurde auf die Tonspur Gustav Mahlers Musik gesetzt. Die Abstandnahme von langen, gesprochenen Textpassagen ist also nicht allein ein Merkmal, das dem „kommerziellen“ Genrekino zuzurechnen wäre. Dies gilt umso mehr für die auditive Wiedergabe von literarischen Texten auf der Tonebene, zumal von epischen Texten. Ein längerer Erzähltext, der über die Filmbilder verlesen würde, müsste entweder in ein tautologisches Verhältnis zu den Bildern treten – das ergä-

¹³ *Lichter der Großstadt* (*City Lights*). USA 1931. Regie: Charles Chaplin.

¹⁴ *Der große Diktator* (*The Great Dictator*). USA 1940. Regie: Charles Chaplin.

¹⁵ Alfred Hitchcock zitiert nach: François Truffaut: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* (Anm. 5), S. 53-54.

¹⁶ *Der Tod in Venedig* (*Morte a Venezia*). IT – FR 1971. Regie: Luchino Visconti.

be sich für nicht sichtbehinderte Zuschauer beim Blindenfernsehen. Dort gibt eine Erzählerstimme eine Inventur dessen, was im Bild zu sehen ist. Auch das ist allerdings nur unter erheblichen Aussparungen und Ausdeutungen möglich. Oder der zu hörende Text stünde in Konkurrenz zu den Bildern – diese Methode wird im Film des Öfteren benutzt, um einen unzuverlässigen Erzähler zu entlarven. Wenn der Text den Bildern, über die er gesprochen wird, deutlich widerspricht, behalten die Bilder in der Regel Recht. Das implizite Publikum ist offenbar dazu geneigt, eher seinen Augen zu trauen. Wenn auf der Tonspur Rezitationen zu finden sind, dann daher zumeist eher Gedichte oder eben gleich Liedtexte. Verfasser von Epik werden hingegen naheliegenderweise bei der Ideenfindung für ihre Werke gezeigt; die Handlung eines solchen Werkes muss daher mehr oder weniger identisch mit der gezeigten Handlung des Films sein, damit das Filmpublikum sie beurteilen kann.

Gleichwohl sei nun ein eher ungewöhnliches Beispiel angebracht: Hier erlebt man tatsächlich einen Romanschriftsteller nicht bei der aufregenden Recherche, sondern bei der Suche nach der richtigen Formulierung. Und mit dieser Suche nach dem perfekten Anfang beginnt auch der Film selbst: *Manhattan*¹⁷. Verschiedene in Schwarz-Weiß gehaltene Stadtansichten des titelgebenden New Yorker Bezirks wechseln einander ab. Dazu erklingt zuerst die *Rhapsody in Blue* in einer Interpretation der New York Philharmoniker, dann zusätzlich ein Voice Over. Im englischsprachigen Original ist es die Stimme Woody Allens, in der deutschen Synchronfassung diejenige Wolfgang Draegers:

„Erstes Kapitel: Er betete New York an. Er vergötterte diese Stadt über alle Maßen.“ Nein, nein, nein... es muss heißen, es muss heißen: „Er idealisierte sie über alle Maßen.“ Ja. „Für ihn existierte diese Stadt, in der das Leben im Rhythmus der unsterblichen Melodien von George Gershwin pulsierte, nur in Schwarz-Weiß“, äh, „ganz gleich zu welcher Jahreszeit.“ Ach, ich fang gleich noch mal von vorn an. „Erstes Kapitel: Er hatte zu romantische Ansichten über Manhattan, wie auch über alles andere. Er wühlte sich durch das Tohuwabohu der Menschenmasse des Verkehrs für ihn war New York gleichbedeutend für schöne Frauen und Kerle, die ganz genau wussten, wo's lang

¹⁷ *Manhattan*. USA 1979. Regie: Woody Allen.

geht...“ äh, ah... kitschig, viel zu kitschig für einen Mann von meinem Geschmack (*räuspert sich*), also noch mal von vorne und etwas tief-schürfender. „Erstes Kapitel: Er betete New York an, für ihn war diese Stadt ein Sinnbild für den Verfall der zeitgenössischen Kultur, des Mangels an individueller Integrität, der die Leute dazu verführte, den leichtesten Weg zu gehen. Für ihn verwandelte sich die Stadt seiner Träume zu einer...“ ach, das wird ja 'ne Predigt, bloß das nicht, möchte ja gerne noch ,n paar Bücher an den Mann bringen. „Erstes Kapitel: Er betete New York an, obwohl es für ihn das Sinnbild für den Verfall der zeitgenössischen Kultur war. Es war nicht leicht, in einer Gesellschaft zu leben, die gegen Drogen, laute Musik, Fernsehen, Verbrechen und Müll immun geworden war.“ (*ächzt*) ...es ist zum... (*seufzt*) aber ich will mich ja nicht aufregen. „Erstes Kapitel: Er war genauso hart und romantisch wie die Stadt, die er liebte. Hinter seiner schwarzgeränderten Brille lauerte die mühsam gebändigte sexuelle Kraft einer Dschungelkatze.“ Hä (*lacht*), gut gesagt, necht? „New York war seine Stadt und würde es immer sein.“

„Chapter one. He adored New York City. He idolised it all out of proportion.“ Uh, no. Make that „He romanticised it all out of proportion. To him, no matter what the season was, this was still a town that existed in black and white and pulsed to the great tunes of George Gershwin.“ Uh... no. Let me start this over. „Chapter one. He was too romantic about Manhattan, as he was about everything else. He thrived on the hustle, bustle of the crowds and the traffic. To him, New York meant beautiful women and street-smart guys who seemed to know all the angles.“ Ah, corny. Too corny for a man of my taste. [*räuspert sich*] Let me... try and make it more profound. „Chapter one. He adored New York City. To him, it was a metaphor for the decay of contemporary culture. The same lack of integrity to cause so many people to take the easy way out was rapidly turning the town of his dreams...“ No, it's gonna be too preachy. I mean, face it, I wanna sell some books here. „Chapter one. He adored New York City, although to him it was a metaphor for the decay of contemporary culture. How hard it was to exist in a society desensitised by drugs, loud music, television, crime, garbage...“ Too angry. I don't wanna be angry. „Chapter one. He was as tough and romantic as the city he loved. Behind his black-rimmed glasses was the coiled sexual power of a jungle cat. I love this. New York was his town and it always would be.“

Was verrät dieser Ausschnitt darüber, wie in *Manhattan* die Figur des Schriftstellers im besonderen und die Literatur, die er repräsentiert, im Allgemeinen bewertet wird? Wenn man den Rat-schlag, den Hitchcock zum „Schreiben“ eines Films gegeben hat,

nun zum „Lesen“ eines Films beherzigt, könnte man zunächst das Visuelle vom Monolog trennen. Die Stimme, die aus dem „Off“ zu hören ist, ist nicht dazu angetan, Vertrauen in ihre Perspektive zu wecken. Der erste Satz könnte noch von einem nichtdiegetischen Erzähler stammen, also einem Erzähler, der nicht Teil der Handlung ist. Vielleicht gehört sie sogar einem nullfokalisierten Erzähler, dessen Stimme und vielleicht auch Wissen über der Skyline New Yorks, über dem Protagonisten, von dem sie uns berichtet, also über der Handlung schwebt. Passend zu dieser möglichen Schöpferperspektive ist der Tonfall – im Deutschen wie im englischen Original von religiöser Hingabe bestimmt: „Er betete New York an. Er vergötterte diese Stadt über alle Maßen.“

Doch die zu erwartende Hymne wird umgehend korrigiert, als sich der Erzähler selbst unterbricht. Die Wortwahl ist nun skeptischer: „Er idealisierte sie... [im englischen: „romanticized“, also „romantisierte“ sie¹⁸]“ Anstelle der Stadt als solcher rückt nun das Bild der Stadt, bei dem sich der Protagonist nicht an der unmittelbaren Anschauung, sondern an musikalischen und photographischen Motiven orientiert. Das Vokabular ist bezüglich der Stadt selbst distanzierter – „idealisierte“ deutet auf die subjektive Begrenztheit der Perspektive hin. Zeitlos hingegen sind die künstlerischen Quellen dieser Perspektive: „unsterblich“ die Melodien von George Gershwin, „Schwarz-Weiß“ ist die Stadt „ganz gleich zu welcher Jahreszeit“.

Werden hier bereits Hierarchien zwischen der Stimme und den anderen audiovisuellen Mitteln deutlich? Aus welcher Perspektive erleben wir *Manhattan*? Die Erzählerstimme könnte es zunächst sein, die als allein verbindliche Stimme der Filmerzählung auch die Bilder dieser Welt vor unseren Augen entstehen lässt. Dann werden wir jedoch darauf hingewiesen, dass wir „nur“ die subjektive Version einer Welt sehen und hören. Entweder ist die Kameraperspektive die Perspektive des Protagonisten, der in dem Roman die Hauptfigur werden soll – in diesem Fall war sie

¹⁸ Zur deutschen Synchronisation des Films vgl. Gerhard Pisek: *Die große Illusion. Probleme und Möglichkeiten der Filmsynchronisation. Dargestellt an Woody Allens ‚Annie Hall‘, ‚Manhattan‘ und ‚Hannah and Her Sisters‘*. Trier 1994.

es von Anfang an und die Erzählstimme lässt uns nur an deren begrenztem Horizont teilhaben. Auf der visuellen und musikalischen Ebene ist sie also intern verortet. Oder der Protagonist, von dem die Erzählstimme berichtet, ist stark autobiographisch. In diesem Fall betet der Erzähler das Objekt seiner Erzählung, „New York“ zu Beginn selbst an, wenn auch mittelbar durch die Sprache in der 3. Person. Da im Bild aber die Skyline von New York zu sehen ist, würde die Stimme sich als Gebet an die Stadt richten. Die Erzählerstimme läge dann nicht organisierend über den Bildern, sondern würde sie aus dem Blickwinkel des genießenden, ja begehrenden Betrachters kommentieren – die Perspektive des Schriftstellers, der diese Bild- und Toneindrücke New Yorks wahrnimmt und stotternd versucht, sie zu verarbeiten. Wenn man nun aber die Selbstberichtigung des Erzählers einbezieht, dann nehmen wir diese Bilder von Anfang an aus seiner nicht nur anbetenden, sondern idealisierenden Perspektive wahr, also schwarz-weiß und im Rhythmus von George Gershwin. Dadurch wäre der gesamte bisherige Film wiederum dem Träger der Erzählstimme untergeordnet, so unzuverlässig dieser auch sein mag. Befinden wir uns somit also doch im Roman?

Diese demnach für den Film umfassend gültige Erzählperspektive wird jedoch auf eine Inspiration durch Künste zurückgeführt, bezeichnenderweise nicht auf die Literatur, sondern auf Musik und Schwarz-Weiß-Fotografie. Und in der Tat beginnt der Film nicht sofort mit der Ansage „1. Kapitel“, sondern mit vier wortlosen Einstellungen der Stadt in Schwarzweiß, die von der *Rhapsody in Blue* Gershwins untermalt sind und auch den Filmtitel *Manhattan* als aufblinkende Neonschrift an einer Häuserfassade integriert haben. Es handelt sich also weder um New York, was wir da sehen und hören, noch um New York als Schauplatz eines in Entstehung begriffenen Romans, sondern um ein New York aus Musik und Filmaufnahmen, kurz: um ein Stummfilm-New-York, das den Versuch einer literarischen Erzählung durch die Erzählerstimme inspiriert. Der Schriftsteller, dem wir zuhören, ist, wie wir, in erster Instanz Filmzuschauer und -zuhörer. Trotz des gemeinsamen Themas „New York“ beziehen sich Bild und die zu hörenden Formulierungsansätze im Folgenden auch nur sporadisch direkt aufeinander. In einem illustrativen Verhält-

nis hören lässt sich etwa die Passage „für ihn war New York gleichbedeutend für schöne Frauen und Kerle, die ganz genau wussten, wo's lang geht...“; simultan zu sehen sind die Einstellungen einer Frau in androgyner Mode vor einem Damenbekleidungsgeschäft und einer körperbetont gekleideten Frau, der vier Bauarbeiter nachsehen. Andere Bilder folgen in der Montagesequenz verspätet auf eine Entsprechung im Text; ein Berg von Müllsäcken ist beispielsweise erst zu sehen, nachdem der Sermon über „Drogen, laute Musik, Fernsehen, Verbrechen und Müll“ von seinem Autor bereits als zu „aufgeregt“/„too angry“ revidiert wurde. Die Bilder eines Schiffes und eines Fischladens mit Kunden und Verkäufern auf den „Mangel an individueller Integrität, der die Leute dazu verführte, den leichtesten Weg zu gehen“ zurückzuführen, ist schließlich nur mit etwas mühsamer Deutungskonstruktion möglich, ebenso wie die Aussage „Er war genauso hart und romantisch wie die Stadt, die er liebte“ in keinem Bezug zu der Innenansicht des Guggenheim Museums und einer älteren Dame vor einem Gucci-Geschäft stünde, auch nicht in einen erkennbaren Widerspruch – die Impressionen der Stadt und die literarischen Phrasen verlaufen über weite Strecken in anscheinend berührungsloser Parallelität zueinander.

Insgesamt fünf Anläufe benötigt der Schriftsteller für sein erstes Kapitel, doch die Montagesequenz weist jeweils keine erkennbaren Zensuren auf. Im Gegenteil wird in der 28. Kameraeinstellung die 17. Einstellung wieder aufgegriffen: Menschen verlassen eine Fähre an der selben Hafenstelle, an der zuvor eine Fähre kurz vor dem Andocken gezeigt wurde. Wenn man auch nicht weiß, ob es sich um dasselbe Schiff handelt, so ist hier doch eindeutig ein Kontinuitätsmerkmal in passender chronologischer Abfolge gesetzt. Doch in der Zwischenzeit hat der Schriftsteller bereits zwei weitere Kapitelanfänge probiert und wieder verworfen. Die mögliche Wiederaufnahme der Schiffsankunft bleibt freilich eine Ausnahme, denn in einem Punkt gleichen sich Bild und Romanmanuskript dann doch: Auch die Einstellungen New Yorks wirken, so durchdacht ihre Aufnahme und Auswahl natürlich ist, bruchstückhaft und konfus. Die Jahres- und Tageszeiten wechseln ohne kontinuierliche Reihenfolge von einer Einstellung zur nächsten. Die Räume, die sich in diesen Einstellungen den Zu-

schauern darbieten, weisen häufig mehrere Ebenen hintereinander auf, auf denen sich Figuren und Fahrzeuge zugleich in unterschiedliche Richtungen bewegen, dabei nicht nur von einer Seite des Bildes auf die andere wechselnd, sondern auch vom Bildvorder- in den Hintergrund und umgekehrt, mitunter verharrend und auf Personen im Off, also jenseits des Bildrahmens reagierend, die ihnen Basketbälle oder denen sie begierige Blicke zuwerfen, oder auf Orte hinter der Kamera, auf die sie zeigen. Auch auf diversen Höhen ist Bewegung zu finden, wie etwa die Roosevelt-Island-Tramway-Luftseilbahn. In mehreren Einstellungen flackern dazu Neonlichter auf und ab. Zusätzlich verstellen Zäune und Ampeln den Blick, die in das Bild hineinragen, aber als Motive nur angeschnitten werden, ebenso wie die Schrift von Werbeanzeigen und Verkehrszeichen nicht immer vollständig erkennbar ist bzw. auf Taxidächern und Bussen an der Kamera vorbeirauscht.

Es handelt sich bei *Manhattan* um einen Film, in dem Literatur thematisiert wird, nicht um eine Literaturverfilmung. Doch finden sich hier durchaus Ähnlichkeiten in der audiovisuellen Verarbeitung des Motives „Großstadt“ zu seiner literarischen Verarbeitung in etwa Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* von 1929:

„Die Strafe beginnt. Er schüttelte sich, schluckte. Er trat sich auf den Fuß. Dann nahm er einen Anlauf und saß in der Elektrischen. Mitten unter den Leuten. Los. [...] Der Wagen machte eine Biegung, Bäume, Häuser traten dazwischen. Lebhaftige Straßen tauchten auf, die Seestraße, Leute stiegen ein und aus. In ihm schrie es entsetzt: Achtung, Achtung, es geht los. [...] „Zwölf Uhr Mittagszeitung“, „B.Z.“, „Die neueste Illustrierte“, „Die Funkstunde neu“, „Noch niemand zugestiegen?“ Die Schupos haben jetzt blaue Uniformen. Er stieg unbeachtet wieder aus dem Wagen, war unter Menschen. Was war denn? Nichts. Haltung, ausgehungertes Schwein, reiß dich zusammen, kriegst meine Faust zu riechen. Gewimmel, welch Gewimmel. Wie sich das bewegte. [...] Was war das alles. Schuhgeschäfte, Hutgeschäfte, Glühlampen, Destillen. Die Menschen müssen doch Schuhe haben, wenn sie so viel rumlaufen, wir hatten ja auch eine Schusterei, wollen das mal festhalten. [...]“¹⁹

¹⁹ Alfred Döblin: *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte von Franz Biberkopf*. München, 2001, S. 15-16.

Die Versuche der Romanfigur, sich selbst zur Ordnung zu rufen, muten ähnlich an, auch wenn sich Döblins Franz Biberkopf milieubedingt drastischere Selbstvorwürfe als Allens Isaac Davis macht. Freilich beziehen die sich hier auf die unmittelbar sinnlich erfahrene Reizüberflutung der Großstadt; das zweimalige Signal, es ginge los, meint die wiederholte Anfahrt der Trambahn. Im Gegenteil zu dem entlassenen Sträfling Franz Biberkopf in *Berlin Alexanderplatz* kann der Schriftsteller in *Manhattan* mit der Distanz des Halbgebildeten daran gehen, diese überwältigenden Eindrücke erzählerisch zu strukturieren. Allerdings scheitert er daran vorerst.

Sein 1. Kapitel wandelt sich von der emphatischen Hymne – „er betete New York an“ – über das kulturelle Zitat – Gershwin und Schwarz-weiß – den möchtegern-toughen Machokitsch – „für ihn war New York gleichbedeutend für schöne Frauen und Kerle, die genau wussten, wo’s lang geht“ – die kulturkritische Predigt – „New York [...] [war] für ihn ein Sinnbild für den Verfall der zeitgenössischen Kultur“ – , die kulturpessimistische Hasspredigt – „Drogen, laute Musik, Fernsehen, Verbrechen und Müll“ bis hin zur vollständigen Projektion der eigenen Persönlichkeit auf die Stadt – „er war genauso hart und romantisch wie die Stadt, die er liebte.“ Die literarische Verarbeitung der Stadt – und damit auch der synonym gesetzten Bereiche, nämlich der Gegenwartskultur, der Sexualität und der eigenen Persönlichkeit – die literarische Verarbeitung all dessen scheitert an der Übermacht anderer künstlerischer Vorbilder, sie scheitert an Phrasenhaftigkeit, ökonomischen Zwängen („ach, das wird ja ’ne Predigt, bloß das nicht, möchte ja gerne noch ’n paar Bücher an den Mann bringen“) und schließlich an der pubertären Omnipotenzphantasie von der mühsam gebändigten Dschungelkatze, die als überraschende Pointe der bis dahin einsichtigen Selbstkritik des Verfassers ein Ende setzt.

Und doch: „Als der Film in New York uraufgeführt wurde, überschüttete das Publikum allein schon diese Anfangsszene mit tosendem Beifall...“²⁰ und es erscheint völlig berechtigt, diese

²⁰ Reinhold Rauh: *Woody Allen. Seine Filme – sein Leben*. München, 1991, S. 133.

Reaktion als Aufflammen von Lokalpatriotismus zu werten, der sich bei den ersten Seiten von *Berlin Alexanderplatz* wohl weniger aufdrängt. Denn es ist nicht die Literatur, der in *Manhattan* das Potential beigemessen wird, die Kontingenzerfahrung der Moderne aufzufangen, sondern die Musik. George Gershwins *Rhapsody In Blue* gelingt es, die Collageschnipsel der Stadt zusammenzufügen und ihr den Rhythmus vorzugeben. Mit dem Moment, in dem der letzte Satz der Schriftstellerstimme verklungen ist, wechselt die Kamera wieder, wie zum wortlosen Beginn, in Panoramaeinstellungen der Skyline, die nun hinter den Baumwipfeln des Central Parks und unter den Wolken des Abendhimmels zu sehen sind und somit die Einheit zwischen Himmel und Erde herstellt. Die tiefliegende Sonne strahlt als natürliche Lichtquelle, die Musik schwillt triumphal an und mit ihrem Tempo steigert sich auch die Schnittgeschwindigkeit.

Mit diesem jetzt angepassten Rhythmus kehrt der Film wieder auf die nun nächtlichen Straßen zurück – auch die Kontinuität der Zeit wird also gewahrt. Die hereinbrechende Nacht löst hier offenbar die romantische oder romantisierte Perspektive ein, die zuvor angekündigt worden war. Sie ist die Sphäre der Erfüllung von Sinnen und Sinnlichkeit. Motive der Liebe folgen, mal mit dem Pathos eines sich auf einem Balkon küssenden Liebespaares, mal dezent wie der Aufkleber auf einer Pferdekutsche für Pärchen, auf dem „I love NY“ zu lesen steht. Die Aufschrift „Broadway“ füllt demgegenüber zentral das Bild aus und stellt die Bedeutung der Musik und des Theaters gegenüber der Epik heraus. Selbst die Kamera, bislang stets statisch positioniert, begibt sich auf eine Fahrt über die Straße in die Tiefe des Raumes, um bereits in derselben Einstellung mit dem Crescendo der Musik mitzuhalten. Die mit zehn Sekunden wieder deutlich längere Einstellung von dem hell erleuchteten Kreis des Yankee Stadions setzt eine harmonische Verzögerung, bevor in triumphalem Tutti das Thema des Rhapsodiebeginns wieder erklingt. Seinen Beckenschlägen scheinen die Explosionen des Feuerwerks so deckungsgleich zu entsprechen, wie dies durch den Zeichentrickfilm als „Mickey Mousing“ bekannt ist: Ein pleonastischer, gemeinsamer Höhepunkt von Ton und Bild.

So scheint *Manhattan* zum Ende seiner Exposition nach der Irritation durch die Sprache wieder zu dem Ideal der Stummfilmzeit zurückzufinden. Doch ist der Film reaktionär, nicht nur in seiner Restauration einer künstlerischen Ausdrucksform der 1920er Jahre, sondern reaktionär in einem noch höherem Ausmaß durch den Versuch, die Kontingenzerfahrung der Moderne zu überwinden? Kann die Filmkunst dem sprachlichen Mangel abhelfen, die Welt in ihrer Fülle zu erfassen, dem Mangel, den 1816 der Erzähler in E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* wie folgt formuliert:

Und nun wolltest Du das innere Gebilde mit allen glühenden Farben und Schatten und Lichtern aussprechen und mühtest Dich ab, Worte zu finden, um nur anzufangen. Aber es war Dir, als müßtest Du nun gleich im ersten Wort alles Wunderbare, Herrliche, Entsetzliche, Lustige, Grauenhafte, das sich zugetragen, recht zusammengreifen, so daß es, wie ein elektrischer Schlag, alle treffe. Doch jedes Wort, alles was Rede vermag, schien Dir farblos und frostig und tot. Du suchst und suchst, und stotterst und stammelst... [...] [so] quälte ich mich ab, [...] bedeutend – originell, ergreifend, anzufangen: ‚Es war einmal!‘ – der schönste Anfang jeder Erzählung, zu nüchtern! – ‚In der kleinen Provinzial-Stadt S. lebte‘ – etwas besser, wenigstens ausholend zum Climax. Oder gleich medias in res: ‚,Scher er sich zum Teufel‘, rief, Wut und Entsetzen im wilden Blick, der Student Nathanael [...]‘ – Das hatte ich in der Tat schon aufgeschrieben, als ich in dem wilden Blick des Studenten Nathanael etwas Possierliches zu verspüren glaubte; die Geschichte ist aber gar nicht spaßhaft. Mir kam keine Rede in den Sinn, die nur im mindesten etwas von dem Farbenglanz des innern Bildes abzuspiegeln schien. Ich beschloß gar nicht anzufangen.²¹

Der erzählende Schriftsteller in Hoffmanns *Der Sandmann* hat „also den Ehrgeiz, erstens verschiedene Aspekte der [...] geschilderten Welt gleichzeitig zu erfassen und zweitens die Distanz dieser Welt zu ihren Lesern aufzuheben.“²² Auch hier verweist der Schriftsteller auf eine andere Kunstform, nämlich die der Ma-

²¹ E.T.A. Hoffmann: *Der Sandmann*. In: ders.: *E.T.A. Hoffmanns sämtliche Werke*, Historisch-kritische Ausgabe, Dritter Band, herausgegeben von Carl Georg von Maaßen. München – Leipzig 1909, S. 3-42, hier S. 18-19.

²² Volker Pietsch: *Persönlichkeitsspaltung in Literatur und Film. Zur Konstruktion dissoziierter Identitäten in den Werken E.T.A. Hoffmanns und David Lynchs*. Frankfurt/Main 2008, S.10.

lerei, um dem vermeintlichen kommunikativen Mangel der Literatur abzuhelpfen:

Hattest Du aber, wie ein kecker Maler, erst mit einigen verwegenen Strichen, den Umriß Deines innern Bildes hingeworfen, so trugst Du mit leichter Mühe immer glühender und glühender die Farben auf und das lebendige Gefühl mannigfacher Gestalten riß die Freunde fort und sie sahen, wie Du, sich selbst mitten im Bilde, das aus Deinem Gemüt hervorgegangen...²³

Diese Symbiose aus Literatur und Malerei, in der verschiedene Zeichen nicht nur im selben Ausdruck vereint werden, sondern über eine lineare Narration hinweg, erfüllt sie sich 80 Jahre später in der Filmkunst? „Immerhin suchte Hoffmann durch Illustrierung seiner eigenen Werke offensichtlich, deren Wirkungskraft zu steigern.“²⁴ Doch so, wie man die Schaffenskrisen der Schriftsteller in E. T. A. Hoffmans Werk nicht mit derjenigen des Autors Hoffmann verwechseln sollte, so sollte auch die Sprachskepsis des Schriftstellers in *Manhattan* nicht mit der des Drehbuchautors und Regisseurs Woody Allen verwechselt werden.

Woody Allen wird aufgrund dieser Personalunion, die er bei der Mehrzahl seiner Filme einnimmt, die persönliche „Handschrift“ eines Autorenfilmers bescheinigt. Deswegen und auch wegen der literarischen Erzählungen und Bühnenstücke, die er veröffentlicht hat, wird ihm auch gerne eine Nähe zu literarischen Erzählformen konstatiert.²⁵ Wegen ihres Sprachwitzes, ihrer häufigen Ansiedelung im Intellektuellenmilieu der amerikanischen Ostküste und ihrer stilistischen und verbalen Zitate von Kafka bis Böll werden seine Filme in Kontrast zu den US-amerikanischen Studioproduktionen gesetzt. Der Schwerpunkt, den sie auf die Dialoge legen, lässt sich auch daran absehen, dass ihren Drehbüchern „eine literarische Eigenexistenz zugebilligt“²⁶ wurde und

²³ E.T.A. Hoffmann: *Der Sandmann* (Anm. 21), S. 18.

²⁴ Volker Pietsch: *Persönlichkeitsspaltung in Literatur und Film* (Anm. 22), S.11.

²⁵ Vgl. Stephan Reimertz: *Woody Allen. Eine Biographie*. Hamburg 2000, S. 24. Reinhold Rauh: *Woody Allen* (Anm. 20), S. 43.

²⁶ Hellmuth Karasek: *Woody Allens Fluch der Lächerlichkeit. SPIEGEL-Redakteur Hellmuth Karasek zum deutschen Start der ‚Stardust Memories‘*. In: *Der Spiegel* 5/1981, S.162-164, hier S. 162.

sie in deutscher Übersetzung bis zu Beginn der 1990er Jahre im Diogenes-Verlag veröffentlicht wurden. Allen behandelt also gemeinsam mit seinem Co-Autor Marshall Brickman in *Manhattan* die Wirkmächtigkeit der Literatur gegenüber dem Alltagsleben mit Skepsis. Dennoch sind es eben die literarischen Mittel des Dialogs, die er von Beginn des Films an zu diesem Zweck einsetzt. Nicht einer der Kapitelanfänge wird den Bildern gerecht, die von der Stadt New York zu sehen sind. Aber alle fünf Anfänge zusammengenommen inklusive der selbstkritischen Einwürfe werden New York gerecht. Beziehungsweise gerecht werde sie dem Liebesverhältnis des Schriftstellers zu seinem Sujet, das von einem Wechselspiel aus Projektion, Verklärung, Hass und vor allem dem stetigen Zweifel an diesen Gefühlen geprägt ist. Und selbst wenn der Schriftsteller vorerst verstummt, ermöglichen Musik und Bilder nur eine Gesamtperspektive aus der zuvor deutlich eingestandenenen künstlerischen und künstlichen Distanz – „für ihn existierte diese Stadt, in der das Leben im Rhythmus der unsterblichen Melodien von George Gershwin pulsierte, nur in Schwarz-Weiß“.

Auch die Jazzmusik George Gershwins, die als Rhapsodie gerade in ihrem Mittelteil aus locker verbundenen, improvisiert wirkenden Motiven besteht, auch die auf Schwarz-Weiß-Kontraste reduzierte Fotografie des verantwortlichen Kameramannes Gordon Willis sind Eingeständnisse in die Fragmentarität, das Bruchstückhafte und Unausgefüllte des Großstadtlebens. Gemeinsam gelingt es in dieser Exposition, mit Sprache, Musik, Kamera und natürlich mit der Architektur und den Bewohnern Mannhattans, diese Unvollständigkeit in einer überzeugenden Geschlossenheit zu artikulieren.

Wenn dann gegen Ende des Films der Schriftsteller Isaac Davis die elf Dinge nennt, die für ihn das Leben lebenswert machen, dann findet sich darunter nur ein literarischer Text, Flauberts „Erziehung der Gefühle“²⁷ (bezeichnenderweise ein Werk über den Abstand zwischen intellektuellem, urbanem Habitus und

²⁷ Vgl. Gustave Flaubert: *Die Erziehung der Gefühle. Geschichte eines jungen Mannes* (*L'Éducation sentimentale. Histoire d'un jeune homme*). Aus dem Französischen von Cornelia Hasting). Frankfurt/Main 2010.

reifer Lebenstüchtigkeit). Die anderen „Dinge“ sind Groucho Marx, Willie Mays, die Jupitersymphonie, schwedische Filme, Louis Armstrongs Aufnahme des *Potatoe Head Blues*, Marlon Brando, Frank Sinatra, Cezannes Äpfel, Krabben im Lieblingsrestaurant und das Gesicht seiner Exfreundin (nebenbei gespielt von Ernest Hemingways Enkelin Mariel Hemingway): Das Leben als synästhetisches Gesamtkunstwerk, als Summe seiner Teile.

Über die Vorrangstellung der Literatur gegenüber dem Film herrschte dagegen über lange Zeit kein Zweifel bei vielen Pädagogen, Kulturpolitikern, aber auch Künstlern und zwar sowohl Schriftstellern als auch Filmschaffenden. Und somit hätte ich meinen Artikel auch mit diesem ersten Satz beginnen können: Die dunkle Seite der Literatur ist der Film.

Bereits frühe Stummfilme bedienten sich in ihrer Suche nach Stoffen in hohem Maße literarischer Quellen, während umgekehrt Schriftsteller den Film als Mitarbeiter und Zuschauer zu schätzen lernten. So verdankt sich etwa Disneys *Bambi*²⁸ nicht nur dem Verfasser der literarischen Vorlage, Felix Salten, sondern auch Thomas Mann, der sich im Exil bei Disney für Salten eingesetzt²⁹ hatte und das Resultat dann auch nach dem zweiten Kinobesuch für allerliebste befand.³⁰ Doch das Verhältnis zwischen beiden Künsten war von Beginn an nicht nur eines der gegenseitigen Befruchtung, sondern auch von scharfer Konkurrenz geprägt. Der Film hatte Ende des 19. Jahrhunderts als dubioses Jahrmarktvergnügen in Wanderkinos begonnen. Bis ihm in der letzten Zeit die Computerspiele den Rang streitig machten, galt er als jugendgefährdendes Opiat.

Dieses Image zog sich von der Kinoreformbewegung, die sich seit 1910 aus Lehrerverbänden, Geistlichen und Juristen rekrutierte, bis hin zu der argwöhnischen Medienpädagogik in der Tradition Neil Postmans in den 1980er Jahren, die dem Film selbst dort, wo sie ihn in den Deutschunterricht zu integrieren

²⁸ *Bambi*. USA, 1942. Regie: James Algar, Samuel Armstrong und David Hand.

²⁹ Vgl. Peter Zander: *Thomas Mann im Kino*. Berlin 2005, S. 37.

³⁰ Vgl. Peter Zander: *Thomas Mann im Kino* (Anm. 29), S. 29.

bereit war, noch ein „subliterarische[n][s] Niveau der Bildreize“³¹ unterstellte. Gleich der erste Kuss in einem Film, nämlich in dem Film *Der Kuss*³² von 1896, sorgte für einen Skandal, nicht aufgrund exotischer Kusstechniken, sondern wegen seiner schlicht überdimensionalen Zurschaustellung auf der Leinwand. Aber nicht nur das Bild auf der Leinwand, auch das Kino selbst bot viele Gefahren, denn in seinem Dunkel konnten Liebespaare sich näher kommen und Straßenkinder vor Regen und Kälte Zuflucht, aber auch Geldbörsen suchen.³³ So explosiv das Kino aus sittlichen Gründen erschien, so explosiv war es im wörtlichen Sinne aufgrund des Filmmaterials: Cellulosenitrat, nicht von ungefähr auch Schießbaumwolle genannt, also Baumwolle aufgelöst in Salpeter- und Schwefelsäure, wobei Alkohol oder Kampfer als Weichmacher dienten. Das Ergebnis waren hoch entflammbare Streifen nahe an extrem heißen Lampen in dunklen Räumen, die zum Bersten voll mit Menschen besetzt waren.³⁴ Filmrollen konnten weiterbrennen, auch wenn sie in Wasser getaucht wurden und keine Sauerstoffzufuhr erhielten, weshalb die Wände der Projektionsräume voller Asbest waren. Sie durften auch nicht in öffentlichen Verkehrsmitteln transportiert werden. Schon 1896, kein ganzes Jahr nach den ersten öffentlichen Aufführungen, gab es in Berlin-Treptow den ersten Kinobrand mit Sachschaden. Das Feuer im Kino der Stadt Dromcolliher dagegen, bei dem 1926 48 Menschen ums Leben kamen, war bis 1979 die größte Brandkatastrophe Irlands. In einer Massenpanik wurden 1929 in Paisley, Schottland, 69 Kinder getötet, weil die Notausgänge sich nur nach innen öffnen ließen.

³¹ Wolfram Buddecke: *Fernsehunterhaltung in der Sekundarstufe I: zur Rolle von Spiel- und Sachfilmen im Literaturunterricht*. Hannover 1986, S. 71.

³² *Der Kuss (The Kiss)*. USA 1896. Regie: William Heise.

³³ Vgl. Siegfried Kracauer: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films (From Caligari to Hitler)*. Aus dem Englischen von Ruth Baumgarten und Karsten Witte). Frankfurt/Main, 2005, S. 22.

³⁴ Vgl. Mark Kermode: *The Good, the Bad and the Multiplex. What's Wrong With Modern Movies?* London 2012, S. 2-4.

Dass sich zu Beginn der 1950er Jahre der Sicherheitsfilm durchsetzte, änderte jedoch nichts an den Gefahren, die man im Inhalt der Filme verortete: Ihr Publikum drohten sie durch Reizüberflutung in stumpfer Trägheit zu lähmen – außer im Zusammenhang mit Gewaltverbrechen, in dem allein sie paradoxerweise animierende Wirkung zu erzielen schienen. Noch im Juli 2012 betitelte die Literaturkritikerin Iris Radisch ihren Artikel über den Amoklauf im Kino von Aurora, dem 12 Zuschauer des Batman-Films *The Dark Knight Rises*³⁵ zum Opfer fielen, mit der Überschrift *Die Verantwortung der Bilder* und stellte einen Zusammenhang zu der „kulturindustriell simulierte[n] Gewalt“³⁶ her.

Dass Filme kollektive Produkte, nicht zuletzt auch Industrieprodukte sind, ließ sie gegenüber der Literatur als konfektionell und von Grund auf korrumpiert erscheinen: „Hades des modernen Menschen“³⁷ und „Hölle-Wut“³⁸ (Joseph Roth) „Sumpf“³⁹ und „Zentrum des Weltrauschgifthandels“⁴⁰ (Bertolt Brecht) – mit diesen und anderen Schmähungen bedachten zeitgenössische Schriftsteller die sich herausbildende Filmindustrie.⁴¹ Die Vorbehalte galten aber nicht nur der Produktionsweise, sondern auch der filmischen Ästhetik. Jakob van Hoddis schilderte 1911 in seinem Gedicht *Der Kinematograph* einen Kinobesuch und schließt

³⁵ *The Dark Knight Rises*. USA – UK 2012. Regie: Christopher Nolan.

³⁶ Iris Radisch: *Die Verantwortung der Bilder. Wie hängen der Batman-Film und das Attentat von Aurora zusammen?* In: Die Zeit 31/2012. Auf: Zeit Online. Die Zeit Archiv. <http://www.zeit.de/2012/31/Film-Attentat-Gewaltakt> [letzter Aufruf: 15.3.2014].

³⁷ Joseph Roth: *Der Antichrist*. In: ders.: *Das journalistische Werk 1929 – 1939*, herausgegeben von Klaus Westermann. Köln 1991, S. 571-665, hier S. 580.

³⁸ Joseph Roth: *Der Antichrist* (Anm. 37), S. 614.

³⁹ Zitiert nach: Friedemann Beyer: *Peter Lorre. Seine Filme – sein Leben*. München 1988, S. 203.

⁴⁰ Bertolt Brecht: *Arbeitsjournal*, herausgegeben von Werner Hecht. Berlin – Frankfurt/Main 1995, S. 116.

⁴¹ Vgl. Stefan Keppler-Tasaki: Glossar für Hollywood. Deutsch-amerikanische Literaturbeziehungen vor den Herausforderungen der Filmstadt. In: Stefan Keppler-Tasaki und Fabienne Liptay (Hrsg.): *Grauzonen. Positionen zwischen Literatur und Film 1910 – 1960*. München 2010, S. 296-342.

mit den Worten: „Und in den dunklen Raum – mir ins Gesicht – /Flirrt das hinein, entsetzlich! nach der Reihe!/Die Bogenlampe zischt zum Schluss nach Licht –/Wir schieben geil und gähnend uns ins Freie.“⁴²

Die Vertreter der bereits etablierten Künste fühlten sich durch die Dominanz der scheinbar oberflächlicheren Bildgewalt bedroht – sowohl in der eigenen ästhetischen Wahrnehmung als auch von Berufs wegen, denn das Kino gelangte zu immer größerer Popularität bei den Massen, es war narrativ wie die Literatur, dramatisch wie das Theater... und es kam im Idealfall ohne Sprache aus. So vermerkt Siegfried Kracauer: „Um 1910 hatte das Theater der Provinzstadt Hildesheim den Ausfall von 50 Prozent der Besucher zu verzeichnen, die zuvor gewöhnlich die billigsten Plätze lösten.“⁴³ Eine Rolle dürfte dabei unter anderem gespielt haben, dass ihnen im Kino die Nahaufnahme auf der großen Leinwand einen besseren Blick gewährte. Unter diesem Wettbewerbsdruck schlossen sich auch dramatische Künstler der Kinoreformbewegung an.

Die deutsche Bewegung unterschied sich [...] von ähnlichen im Ausland dadurch, daß sie sich in erheiternder Empörung über die Sorglosigkeit gefiel, mit der die meisten Filme literarische Meisterwerke behandelten. So passierte es 1910, daß ein DON CARLOS-Film zwei Protagonisten aus Schillers Drama unter den Tisch fallen ließ. Dies war in den Augen der Kinoreformer ein Verbrechen. Denn ein „literarischer“ Film hatte einzig die Pflicht zu erfüllen, sein Vorbild integral zu bewahren.⁴⁴

Wenn sich das Publikum vermeintlich gefährvollen Triebregungen auslieferte, konnte deren Einrahmung durch das Medium der Schrift beruhigende Distanz schaffen. Weniger die experimentellen Filme als die Großproduktionen der europäischen und amerikanischen Studios rückten ihre Sujets daher explizit in die literarische Tradition. So beginnen etwa die Märchenadaptionen der Walt Disney Studios regelmäßig mit der Einstellung eines sich

⁴² Jakob van Hoddis: Kinematograph. In: Hans Stempel und Martin Ripkens (Hrsg.): *Das Kino im Kopf. Eine Anthologie*. Frankfurt/Main 1989, S.16.

⁴³ Siegfried Kracauer: *Von Caligari zu Hitler* (Anm. 33), S. 22.

⁴⁴ Siegfried Kracauer: *Von Caligari zu Hitler* (Anm. 33), S. 24.

öffnenden Buches. Die Buchdeckel dienen sozusagen als Filmklappen, selbst noch in *Das Dschungelbuch*⁴⁵, bei dessen Dreharbeiten Disney seine Mitarbeiter persönlich anwies, Kiplings Vorlage gar nicht erst zu lesen.⁴⁶ Dem Bildungsgut Literatur kommt somit eine legitimatorische Funktion für die Filmkunst zu. Auch Horrorfilmer vergaßen es selten, ihre Sujets auf diese Weise aufzuwerten. An den Anfang von Richard Oswalds Film *Hoffmanns Erzählungen*⁴⁷ von 1916 etwa sind Aufnahmen des Regisseurs vor Schillers Gedenkstein in Jena gestellt. Solche Sequenzen zeugen von dem

mitunter assoziativ improvisierten Dialog zwischen einer Kunst, der bereits die Weihen der Geschichtskultur zuteil geworden sind und einer Kunst, die sich noch aus holprigem Medientransfer und frischem Pioniergeist herausbildet und in der sich mit unbesorgter Spontaneität Schiller vor eine E.T.A.-Hoffmann-Verfilmung montieren ließ, weil der Drehort dies eben hergab.⁴⁸

Lebt der Verfasser der literarischen Vorlage aber noch, wird er mitunter in die Filmproduktion eingebunden, auch vor der Kamera. Ein Autor, der sich besonders auf diese wechselseitige Vermarktung im Medienverbund verstand, war etwa Erich Kästner, der in den Film- und Hörspieladaptionen seiner Kinderbücher mitunter selbst als Erzähler auftrat. In *Das fliegende Klassenzimmer*⁴⁹ etwa erscheint er, getreu der literarischen Vorlage, auf einer Wiese zu Fuße der Alpen und versucht, sich in die richtige Stimmung zu bringen, um eine Weihnachtsgeschichte zu schreiben. Doch wie in *Manhattan* verläuft dies nicht ganz problemlos, wie Kästners Stimme erklärt, die als Voice Over über Bilder seiner

⁴⁵ *Das Dschungelbuch* (*The Jungle Book*). USA 1967. Regie: Wolfgang Reitherman.

⁴⁶ Vgl. Andreas Deja, Ollie Johnson u.a.: Audiokommentar zu *Das Dschungelbuch*. 2-Disc-Platinum Edition. Walt Disney Studios Home Entertainment 2007.

⁴⁷ *Hoffmanns Erzählungen*. DE, 1916. Regie: Richard Oswald.

⁴⁸ Volker Pietsch: Die deutsche Twilight Zone. Richard Oswalds Unheimliche Geschichten 1919 und 1932. In: Stefan Keppler-Tasaki und Fabienne Liptay: *Grauzonen. Positionen zwischen Literatur und Film 1910 – 1960*, S. 143-159, hier S. 143.

⁴⁹ *Das fliegende Klassenzimmer*. BRD 1954. Regie: Kurt Hoffmann.

nicht sehr konzentrierten Arbeit und über den auf romantische und volkstümliche Melodien rekurrierenden Score Hans-Martin Majewskis gelegt ist:

Mitten im Sommer eine Weihnachtsgeschichte zu schreiben, ist gar nicht so einfach. Die Wiesenblumen blühen, die Zittergräser verneigen sich respektvoll, man weiß nicht genau vor wem, und ich, ich beschreibe bei 38 Grad Celsius gerade die berühmte Schneeballschlacht, die im vorigen Dezember drüben in Kirchberg, zwischen den Tertianern des Gymnasiums und denen der Oberrealschule stattfand. ...bei 39 Grad! Manchmal blicke ich zur Zugspitze hinauf, damit mir wenigstens etwas kühler und winterlicher zumute wird. Aber heute hilft nicht einmal der Schnee im Fernglas. Außerdem scheint Eduard schon auf dem Heimwege zu sein. Eduard hat es gern, wenn ich ihn nach Hause bringe; wir haben den gleichen Weg. Er wohnt zwar nicht in meinem Hotel, aber bei einem Bauern, grad um die Ecke. Jetzt ist Eduard noch ein hübsches kleines Kalb, aber der Bauer hat neulich gesagt, später würde er sicher einmal ein großer Ochse werden. Am Nachmittag spazierte ich dann nach Kirchberg. Kirchberg liegt 600 Meter überm Meeresspiegel, hat 20 000 Einwohner und zwei höhere Schulen. Hoch über den Gassen und Marktplätzen, überm Fluss und der Brücke, ragt eine alte Festung in den Himmel. Sie hatte neulich ihren 750. Geburtstag und so schaut sie gelassen und abgeklärt auf das jugendliche Gewimmel zu ihren Füßen.

Diese Situation nimmt bereits die Aussage des Films vorweg: Am besten lässt sich zwar am Objekt und vor Ort lernen; ein Lehrer bzw. Künstler jedoch (und zwischen beiden Berufen gibt es bei Erich Kästner selbst ja viele Berührungspunkte) kann seinen Stoff durch Phantasie anschaulich machen. Das Kino selbst wird zum fliegenden Klassenzimmer, in dem Moment, in dem die Figur Erich Kästner mit der Binnenerzählung beginnt und mit ruhigen Luftaufnahmen und zu heller Flötenmusik den Handlungsort Kirchberg vorstellt. Ganz anders als in *Manhattan* sind der Kommentar des Erzählers und die Bildmotive über Ton- und Bildschnitt zuverlässig aufeinander abgestimmt. Fluss und Brücke, Festung und Jugendliche werden im Moment ihres Erscheinens sogleich benannt und anders als bei Woody Allens New York genügen bei Kirchberg wie in einem Lexikonartikel einige Daten für den sofortigen Überblick: 600 Meter über dem Meeresspiegel, 20 000 Einwohner und 2 höhere Schulen. Anders als die 61 isolierten Einstellungen, aus denen sich „Manhattan“ kaum zusam-

menfügen will, sieht die Kamera hier in nur drei Einstellungen ebenso „gelassen und abgeklärt über das jugendliche Gewimmel zu ihren Füßen“ wie die 750 Jahre alte Festung – und wie Kästners Erzähler.

Zugleich ist der vorherige Auftritt des Schriftstellers Kästner als Figur auch eine Werbung für ihren Darsteller, Kästner selbst. „Die Zittergräser verneigen sich respektvoll, man weiß nicht genau, vor wem“ kommentiert Kästners Stimme, doch der langsame Kameraschwenk, der sich seinem Schreibtisch nähert, klärt die Lage beiläufig: Sie verneigen sich vor Kästner selbst. Die Lage, bei sonnigem Wetter am Schreibtisch zu sitzen, schafft eine empathische Grundlage mit dem von Hausaufgaben geplagten Zielpublikum. Bier und Zigaretten nehmen sich heutzutage natürlich in einem Kinderfilm geradezu anarchisch aus, doch tragen sie hier gemeinsam mit der Freizeitkleidung und der touristischen Situation zur Verhaftung des gar nicht bohemhaften Künstlers in der deutschen Mittelschicht bei.

Stärker noch als in der Vorlage nimmt die Filmsequenz vor dem Hintergrund der damaligen westdeutschen Heimatfilmwelle forciert idyllische Züge an, wenn Kästner ein hinzutrabendes Kalb streichelt. Seine ironische Bemerkung, irgendwann würde es ein großer Ochse sein, nimmt sich in dieser Szenerie geringfügiger aus als im Buch und natürlich dient auch sie den Sympathien der Kinder im Publikum. In der letzten Einstellung des Films wird dann die Figur Jonny Trotz, die später ein großer Dichter werden möchte, noch einmal die aktuelle Ausgabe von *Das fliegende Klassenzimmer* in die Kamera halten, die ihm Kästner signiert hat und die sich spätestens nach dem Filmbesuch erwerben lassen möchte. Kästners Unterschrift steht somit auch beglaubigend am Ende des Films.

So wie Erich Kästner den mehr oder weniger direkten Kontakt mit dem Publikum sucht, so ist auch seine Figur des Schriftstellers im Film ihrer Welt nicht entfremdet wie Woody Allens Figur in *Manhattan*. Sie ist Teil einer Szenerie, deren Intaktheit auch nicht durch harte Schnitte unterbrochen wird. Weiche Überblendungen lassen vielmehr die Bilder hier ineinander übergehen; auch hastet Kästner dem Stadtgeschehen nicht mit seinen Worten hinterher, sondern hält aus dem Abstand von zwei Jahreszeiten

Rückschau darauf. Das Hindernis, auf das er stößt, ist keine Stilunsicherheit, keine Angst vor dem kommerziellen Misserfolg, sondern das Klima, das der Entfaltung seines Einfühlungsvermögens in seine Figuren im Wege steht – wenn Kästner die Schwierigkeiten dieser intersubjektiven Einheit aus Künstler, Protagonisten und Leser bzw. Zuschauer auch mit der Ironie der neuen Sachlichkeit eben auf Sachzwänge herunterbricht. Die Natur als Sujet der Literatur muss der Natur als äußerer Genesebedingung der Literatur noch entsprechen, zwar nicht zeitgleich, aber doch in der physischen und psychischen Nachempfindung. Es bedarf zumindest der Inspiration durch die ferne, aber weniger majestätische, als nüchtern zu beobachtende Zugspitze, die der Schriftsteller auf seine Augenhöhe holt. Das Schwarz-Weiß ist hier nur eine Produktionsbedingung, man darf naiv davon ausgehen, dass die Wiesenblumen vor den Augen Kästners in Farbe blühen.

Derweil existiert das New York des Schriftstellers in *Manhattan* nur in schwarz-weiß, ganz gleich, zu welcher Jahreszeit, als ein Raum des postmodernen Films. Manhattan ist von Anfang an nicht Manhattan, auch wenn es an realen Schauplätzen gedreht wurde, aber Kirchberg ist Kirchberg, auch wenn es so wie im Film nicht als Drehort existiert. Und selbst, wenn es im Film eine Phantasie sein sollte, so ist es eine, die eine realistische Gestalt annimmt und konkrete, auch pädagogische Auswirkungen im Publikum zeitigen kann – getreu der (wenn auch unter medizinischen Gesichtspunkten vorurteilsbeladenen) Aussage in Kästners Buch *Pünktchen und Anton*: „Migräne sind Kopfschmerzen, auch wenn man gar keine hat.“⁵⁰

Gibt nun also in der klassischen Studioepoche Hollywoods und Europas die Buchseite oftmals ein Feigenblatt für den Film ab, so ist es bei dieser beinahe durchgängig respektvollen Haltung gegenüber dem Lesen in den meisten Produktionen bis heute geblieben. Anders als in Filmen über das Schreiben rückt in Filmen über das Lesen das veröffentlichte Buch als Motiv in den Vordergrund. Ist der erste Satz ein Zauberspruch, mit dem der Schriftsteller den Raum seiner Phantasie betreten kann, ist das Buch ein

⁵⁰ Erich Kästner: *Pünktchen und Anton. Ein Roman für Kinder*. Hamburg – Zürich 2014. S.24.

fetischisiertes, magisches Artefakt, das die auf sein Papier gebannten Geister wieder zum Leben erwecken kann. Und somit komme ich zum letzten ersten Satz dieses Artikels: Die dunkle Seite der Literatur ist die Buchseite im Film.

Die vollendete Literatur erscheint hier nicht mehr als mühsamer Prozess, sondern als Alchemie, beziehungsweise als eine der dunklen Künste. Bücher sind häufig verbotene Bücher, denn sie versetzen ihre Leser in die Dimension der Literatur, teilweise, indem sie diese im wörtlichen Sinn verschlucken wie etwa in *Die unendliche Geschichte*⁵¹ oder *Armee der Finsternis*⁵². Die Implikationen dieses Vorgangs lassen sich mit einem Rückgriff auf das synoptische Schema Pierre Bourdieus in „Die männliche Herrschaft“⁵³ rasch zuordnen: „Öffnen“, „Eintreten“, „Feucht“, „Innen“, „In sich aufnehmen“, „Schlucken“, „Weiche“ Grenzen – die Konfrontation mit dem sich öffnenden Buch ist auch als initiatisches Moment erwachender Sexualität deutbar, die noch mystisch und bedrohlich erscheint, ja männliche Protagonisten mitunter sogar verfolgt, etwa als pelziges und spinnengleiches Lebewesen in *Harry Potter und der Gefangene von Askaban*⁵⁴, um nur ein Beispiel zu nennen. Der Übergang in die Welt der Literatur wird dementsprechend konventionell auch als Simultanwirkung möglichst vieler filmischer Mittel inszeniert, so dass es sich auch für den Zuschauer um einen Akt handelt, der die ohnehin erwarteten sinnlichen Grenzüberschreitungen des Films noch verstärkt.

Nun ist das literarische Werk als Verdichtung eines gefährvollen, erwachsenen Wissens ein Motiv, das aus der Literatur scheinbar nahtlos übernommen wurde, es findet sich zum Beispiel bei Leo Perutz (*Der Meister des jüngsten Tages*⁵⁵), E. T. A.

⁵¹ *Die unendliche Geschichte*. BRD – USA, 1984. Regie: Wolfgang Petersen.

⁵² *Armee der Finsternis* (*Army of Darkness*). USA 1992. Regie: Sam Raimi.

⁵³ Pierre Bourdieu: *Die männliche Herrschaft* (*La domination masculine*). Aus dem Französischen von Jürgen Bolder.). Frankfurt/Main 2012, S. 24.

⁵⁴ *Harry Potter und der Gefangene von Askaban* (*Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*). UK – USA 2004. Regie: Alfonso Cuarón.

⁵⁵ Vgl. Leo Perutz: *Der Meister des Jüngsten Tages*. Wien 2003.

Hoffmann (*Der Sandmann*⁵⁶), Umberto Eco (*Der Name der Rose*⁵⁷) oder als das in Menschenhaut gebundene Necronomicon in den Erzählungen H. P. Lovecrafts.⁵⁸ Bemerkenswert ist jedoch, dass überhaupt im Film das Buch weiterhin ein so kultisches Objekt bleibt. Selbst noch in den pessimistischen Zukunftsvisionen der Science-Fiction-Filme wie *Fahrenheit 451*⁵⁹ oder *V wie Vendetta*⁶⁰ werden Bücher noch so ernst genommen, dass sie verboten werden müssen. Es scheint, als handele es sich im Film um eine mit schlechtem Gewissen vollzogene Musealisierung, aus der heraus das Medium Buch mitunter Rache an der zeitgenössischen Gesellschaft verübt. Das Buch ist dann auch ein Objekt des Alten, der verdrängten Spiritualität, des verdrängten Todes. Es verübt einen „Angriff aus der Tiefe der Vergangenheit [und] vernichtet nach und nach alle bislang als unabänderlich betrachteten Naturgesetze.“⁶¹ Ausgerechnet das Buch verkörpert somit, da es für die Phantasie an sich steht, die Angst vor der Auflösung des Logos. „Die Dinge...“ so verdeutlicht etwa Dario Argentos Film *Horror Infernal*⁶²: „...waren vor den Menschen da; sie sind sich selbst genug, besitzen vielleicht sogar ein Eigenleben.“⁶³ Bibliotheken und Antiquariate werden in der filmischen Darstellung zu weihervollen Tempeln dieser Kulturgegenstände. So soll als nur eines von vielen möglichen Beispielen für die Bibliothek als Hand-

⁵⁶ Vgl. E.T.A. Hoffmann: *Der Sandmann* (Anm. 21).

⁵⁷ Vgl. Umberto Eco: *Der Name der Rose* (*Il nome della rosa*. Aus dem Italienischen von Burkhard Kroeber.). München 1982.

⁵⁸ Vgl. z. Bsp. H. P. Lovecraft: *Cthulhus Ruf* (*The Call of Cthulhu*. Aus dem Englischen von H. C. Artmann.). In: ders.: *Lovecraft Lesebuch*, herausgegeben von Franz Rottensteiner, mit einem Essay von Barton Levi St. Armand. Frankfurt/Main 1987, S. 288-320, hier: S. 306.

⁵⁹ *Fahrenheit 451*. UK 1966. Regie: François Truffaut.

⁶⁰ *V wie Vendetta* (*V for Vendetta*). USA – UK – DE 2005. Regie: James McTeigue.

⁶¹ Norbert Stresau: *Der Horror-Film. Vom Dracula zum Zombie-Schocker*. München 1987, S. 23.

⁶² *Horror Infernal* (*Inferno*). IT 1980. Regie: Dario Argento. [Der Film wurde in Deutschland auch irreführend als *Horror Infernal – Feuertanz der Zombies* vermarktet.]

⁶³ Norbert Stresau: *Der Horror-Film* (Anm. 61), S. 59.

lungsort ein Ausschnitt aus dem Film mit dem nicht glücklich gewählten deutschen Titel *Horror Infernal* von 1980 dienen:

Die junge Musikstudentin Sara, gespielt von Elonora Giorgi, ist hier die Protagonistin. Ihr Haar und ihre Kleidung sind regennass, als sie den immens hohen, aber nur schwach beleuchteten Lesesaal durch einen roten Vorhang betritt. Sara geht vorbei an den Lesetischen, vorbei an einem älteren Herren, der in seine Lektüre versunken ist, und dichter vorbei an einer jungen Frau, die unvermittelt von ihrem Buch zu Sara aufschaut und sie aus unerfindlichen Gründen wissend anlächelt. Sara dreht sich erschrocken um, als sie ein weißhaariger, hagerer Greis in schwarzem Anzug, offenbar ein Mitarbeiter der Bibliothek, fragt, ob sie nach etwas suche. Eingeschüchtert verneint Sara zunächst, bevor sie zugibt, ein Buch mit dem Titel „Die drei Mütter“ zu suchen. Der alte Mann entgegnet, es stünde direkt hinter ihr. Wieder dreht sie sich um und dann ein weiteres Mal, um sich zu bedanken, doch der Mann entfernt sich bereits wortlos.

Die Figuren der Antiquare oder Bibliothekare sind in Filmen konventionell Mentoren, ältere, weise und exzentrische Hüter ihres Heiligtums. Diese widersinnig dunkle Lesestätte erweckt, wie nächtliche Museen oder Kinderzimmer, die Furcht oder Hoffnung, die literarischen Figuren würden zum Leben erwachen,⁶⁴ sie ist ihrerseits Hüterin eines alten, untoten Geheimwissens. Zumeist greift das Kino bei der Inszenierung dieser Räume auf klassische oder klassisch anmutende Orchestrierungen zurück. Trotz der Beat Generation und der Popliteratur, trotz de Sade und Brett Easton Ellis scheinen Bücher und etwa Hip-Hop oder Death Metal-Musik den Filmschaffenden abwegig zu sein. In *Horror Infernal* ist es die Orgelmusik Keith Emersons, die eine unheimlich sakrale Aura entfaltet. Anstelle eines sich öffnenden Buchdeckels rückt hier zunächst der rote Vorhang am Eingang des Lesesaals. Er vereint das Abgetrennte und doch leicht Erreichbare, das Verhüllte und doch in leuchtendem Rot erst Hervorgehobene, das Unsichtbare und das stofflich Schwere und Sensuelle, kurz, er ist das Symbol der Verführung. Er signalisiert, dass das Dramatische, das sich doch erst in den Büchern finden

⁶⁴ Vgl. Volker Pietsch: Die deutsche Twilight Zone (Anm. 48), S. 145.

sollte, bereits den Raum beherrscht. Für den Voyeurismus, der die junge Frau, bzw. die subjektive Kamera, bzw. uns selbst in diese verbotene Sphäre hineinlockt, werden wir sogleich gemäßregelt, als uns unvermittelt der höhnisch-wissende Blick einer Leserin in die Kamera trifft. Die Leserin straft den Filmzuschauer, der ihr Silentium stört. „Außenszenen oder Hinweise auf das gegenwärtige, urbane Leben fehlen fast völlig“ [...], „...auf geradezu schlafwandlerische Weise“⁶⁵ bewegt sich die junge Frau durch die römische Biblioteca Filosofica, in der „Artefakte früherer Zeiten in turmhohen Aufschichtungen eine nahezu monströse Präsenz“⁶⁶ erlangen. Die Bücher, vor denen sie zum Halt kommt, sind dem expressiven Stil des italienischen Giallofilms gemäß in grellem Rot ausgeleuchtet wie die Anzeige eines Pornokinos. Dennoch benötigt Sara in ihrer Desorientierung drei Umdrehungen, bevor sie das Werk finden darf, das ebenfalls die mystisch besetzte Zahl „Drei“ im Titel trägt und ebenso wie die geheimnisvolle Leserin und der Bibliothekar bereits auf sie gewartet zu haben scheint.

Wenn in *Manhattan* der Schriftsteller daran scheitert, seine Welt zu ordnen und in *Das fliegende Klassenzimmer* der Schriftsteller mit seiner Welt in einen Vertrag eintritt, so sind in *Horror Infernal* Schriftsteller wie Leser nur Diener eines zwischen Buchdeckeln und auf Bücherregalen schlafenden Unterbewussten, zu dem, im Sinne von Freud und Lacan, die Sprache der Schlüssel ist. Wird es geweckt, kann es die Welt im Inferno auflösen.

Die Literatur ist in *Manhattan* nur eines von vielen allein noch unzureichenden Mitteln, um eine zersplitterte Welt durch den Film zu organisieren, ein großes Anderes, das seine Autorität einbüßt und gar nicht mehr so groß erscheint. Literatur und Film in *Das fliegende Klassenzimmer* bedienen sich ihrer jeweiligen Mittel, um die Welt einvernehmlich zu ordnen: Die Sprache gibt ihre Struktur, die Bilder geben ihre Anschaulichkeit hinzu, denn „Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind.“⁶⁷ Die Literatur in *Horror Infernal* ist das libidinös

⁶⁵ Thomas Groh: *Inferno* (1980). In: Michael Flintrop und Marcus Stiglegger (Hrsg.): *Dario Argento. Anatomie der Angst*. Berlin 2013, S.201 – 204, hier S. 203.

⁶⁶ Thomas Groh: *Inferno* (Anm. 65), S. 203.

⁶⁷ Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*. In: ders.: *Kant's gesammelte*
188

besetzte Objekt der Begierde, das die Figuren und den Raum, die Kamera und die Musik, kurz den Film um sich herum in Bewegung versetzt. Kommt es zum Stillstand, sehen wir ein, dass sein Versprechen an uns unerfüllbar ist, ist auch der Film mit seinen Verlockungen am Ende, mit einem höhnischen Lächeln aus dem zweidimensionalen Abgrund direkt in die Kamera.

In *Manhattan* überwindet der Film die Dominanz der Literatur und integriert ihre Mittel. In *Das fliegende Klassenzimmer* legitimiert sich der Film durch die Literatur und ordnet sich ihr symbolisch unter. In *Horror Infernal* musealisiert der Film die Literatur – mit dem schlechten Gewissen der Moderne als etwas Verdrängtes, das jederzeit wieder erwachen kann.

Das sind nur drei Beispiele dafür, wie die sich in Hassliebe zugetanen Künste glückliche Verbindungen eingehen können.



68

Schriften, Erste Abteilung: Werke, Bd. III, Kritik der reinen Vernunft, herausgegeben von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften. Berlin 1904, S. 75.

⁶⁸ Filmstills aus: *Aschenputtel (Cinderella)*. USA 1950. Regie: Clyde Geronimi. Auf: *Cinderella. Diamond Edition*. Disney DVD. 2012.

Elfriede Jelineks musikalische Poetik

Elfriede Jelinek, die ich Ihnen heute vorstellen und näher bringen möchte, gilt als eine der meistgehassten (besonders in Österreich) und am wenigsten gelesenen – weil angeblich unverständlichen – deutschsprachigen Nobelpreisträgerinnen. Dabei ist sie 2004 der erste österreichische Autor überhaupt, der einen Nobelpreis für Literatur bekommt, außerdem die neunte Frau seit nahezu einem Jahrhundert und der zehnte deutschsprachige Autor.¹ Die Auswahl des Nobelpreises für Literatur findet jedes Jahr wieder ein breites Echo in den Zeitungen und in der öffentlichen Diskussion. Das hat dieser Nobelpreis mit dem für Frieden gemeinsam. Während man die Vergabe der Nobelpreise für Medizin, Physik, Chemie lediglich zur Kenntnis nimmt und auf die nationale Herkunft abstastet, werden die anderen beiden Preise meist breit diskutiert. Was den Frieden und die Literatur angeht, dazu etwas sagen zu können, dazu fühlen sich dagegen viele berufen: Besonders vehement zuletzt bei der Vergabe des Friedensnobelpreises an Barack Obama kurz nach seinem Amtsantritt. Was nur zeigt, dass der Weltfrieden und die Literatur Themen sind, die eben viele Menschen bewegen. Das ist eine sehr optimistische Auslegung dieser Phänomene, die aber mir als Literaturwissenschaftlerin und besonders im Rahmen dieser Ringvorlesung, in der Sie jede Woche im Wintersemester beweisen, dass diese Annahme stimmt, erlaubt sein soll.

Die Vergabe des Preises an Elfriede Jelinek war für viele ein Anlass zum Köpfe-Schütteln und für den wiederholten Verweis auf den politischen Hintergrund dieser Entscheidung oder auch auf eine heimliche Frauenquote. Einige andere sahen das anders:

¹ Vorher: 1999 Günther Grass, 1981 Elias Canetti, 1972 Heinrich Böll, 1966 Nelly Sachs, 1946 Hermann Hesse, 1929 Thomas Mann, 1912 Gerhart Hauptmann. Einige Frauen vor Jelinek (2004): 1996 Wislawa Szymborska, 1993 Toni Morrison, 1991 Nadine Gordimer, Nelly Sachs, 1938 Pearl S. Buck, 1909 Selma Lagerlöf. Es folgten ihr 2007 Doris Lessing, 2009 Herta Müller und im letzten Jahr (2013) Alice Munroe.

Endlich wurde einer der wichtigsten deutschsprachigen Autorinnen der Gegenwart eine internationale Auszeichnung von höchstem Rang verliehen! Das hob die Autorin damals heraus aus den innerösterreichischen Querelen, die bereits 1995 FPÖ-Wahlplakate für den Wiener Gemeinderats-Wahlkampf möglich gemacht hatten mit dem Text: „Lieben Sie Scholten, Jelinek, Peymann, Pasterk . . . oder Kunst und Kultur? Freiheit der Kunst statt sozialistischer Staatskünstler.“²

Elfriede Jelinek, die es sich seit Beginn ihrer Arbeit als Schriftstellerin nicht hat nehmen lassen sich politisch zu Wort zu melden, besonders zum Thema des Nationalsozialismus und Rassismus in Österreich, diente der FPÖ als Sinnbild für alle unösterreichische Kultur, sie war so wörtlich die „Nestbeschmutzerin“.³ Als dann 1999 tatsächlich die FPÖ Jörg Haiders zur Regierungspartei gewählt wurde (2006 erneut als BZÖ und FPÖ), verbat Jelinek konsequent für einige Jahre die Aufführung ihrer Stücke und Texte an österreichischen Staatstheatern.⁴ Schon 1986 in ihrer Dankesrede für die Vergabe des Heinrich-Böll-Preises der Stadt Köln, die sie *In den Waldheimen und auf den Haidern*⁵ nannte, beschrieb sie ihr Verhältnis zu ihrem ‚Heimatland‘ aus der Sicht der kritischen und politischen Künstlerin:

Das Land ist klein aber mein, und seine Künstler dürfen in ihm wohnen, falls man sie läßt. Denn in Österreich wird kritischen Künstlern die Emigration nicht nur empfohlen, sie werden auch tatsächlich vertrieben, da sind wir gründlich. [...] Und dem Thomas Bernhard hat der zuständige Minister (nicht der Gesundheitsminister) empfohlen, aus sich einen „Fall“ für die Wissenschaft zu machen. Er hat nicht die Literaturwissenschaft gemeint. Gegenstände für die Hirnforschung sollen wir Künstler also werden, weil wir zuvielen schönen

²Vgl. dazu auch: <http://derstandard.at/1381369122624/Weder-gab-es-den-Staatsbeschimpfungskuenstler-nochgab-es-den-Staatsjubilaeumskuenstler>. Ursula Pasterk war damals Wiener Kulturstadträtin, Rudolf Scholten Kunstminister und Peymann Direktor des Wiener Burgtheaters.

³ Vgl. Pia Janke (Hrsg.): *Die Nestbeschmutzerin. Jelinek & Österreich*. Salzburg und Wien 2002, bes. S. 7.

⁴ Vgl. Pia Janke: *Die Nestbeschmutzerin* (Anm. 3), S. 138.

⁵ Elfriede Jelinek: „In den Waldheimen und auf den Haidern“. In: Barbara Alms (Hrsg.): *Blauer Streusand*. Frankfurt/Main 1987, S. 42-44.

Dingen, die in Österreich passieren, entgegenstehen. Was hätte Heinrich Böll darüber geschrieben?⁶

Sie wünschte sich am Ende der Rede: „Ich wollte, ich könnte ihn - Heinrich Böll - mitnehmen, er hätte bei uns viel zu tun.“⁷ Wir haben es also mit einer politischen Autorin zu tun, die – 1946 geboren – als Studentin der Kunst und Theatergeschichte an der Universität Wien seit 1965 im Umkreis der Studentenbewegung zu schreiben begann. *wir sind lockvögel, baby!* (1970) und *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft* (1972) sind ihre ersten Prosaveröffentlichungen aus dieser Zeit. Die Auseinandersetzung mit der massenmedial geprägten Gesellschaft zielt auf Aufklärung und Emanzipation. Grundthema des Schreibens der Autorin ist jede Form realer, gesellschaftlicher Gewalt. Dabei ist sie stets gegenwärtig und reagiert auf aktuelle Ereignisse und Zustände. Ihre frühen Theaterstücke *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte* (1977, UA 1979) und *Clara S.* (1982) sowie der Roman *Die Liebhaberinnen* (1975) sind einem marxistisch geschulten Feminismus verpflichtet und dienen im Besonderen der Kritik an den Mythen von der Frau. In *Die Klavierspielerin* (1983), ihrem wohl bekanntesten Roman, wird Musikausübung im bildungsbürgerlichen Setting zum Instrument der Unterdrückung des Menschen, besonders ‚der Frau‘.

Die Radikalisierung dieser sprachlichen Gesellschaftskritik in Anlehnung an Roland Barthes' *Mythen des Alltags* (frz. 1957, dt. 1964) führte, besonders gut zu beobachten in den als Pornographie missverstandenen Romanen *Lust* (1989) und *Gier* (2000),⁸ zu einer Technik der Zitation, die kritisch vorführt, was sie scheinbar neutral darstellt. Keines ihrer Bücher ist für die bürgerlich-intellektuelle Nachttischlektüre geschrieben worden. Allein bei dem Gedanken *Lust* als Gute-Nacht-Lektüre zu konsumieren, stellt sich ein Grauen ein. In allen Texten Jelineks werden Tabus gebrochen und Gewaltzustände als gesellschaftliche ge-

⁶ Elfriede Jelinek: In den Waldheimen (Anm. 5), S. 43.

⁷ Elfriede Jelinek: In den Waldheimen (Anm. 5), S. 44.

⁸ Vgl. u.a. Alexandra Tacke: „Zwischen LeseLUST und PorNO: Zum Vor- und Nachspiel von Elfriede Jelineks *Lust* (1989)“. In: Sabine Müller und Cathrine Theodorsen (Hrsg.): *Elfriede Jelinek – Tradition, Politik und Zitat*. Wien 2008, S. 229-250.

zeigt. Der Begriff der Postdramatik ist wesentlich durch Jelineks Stücke geprägt, die wie *Stecken, Stab und Stangl* (UA 1996), das den Mord an 4 Roma am 04. Februar 1995 in der Steiermark (Oberwart/Burgenland) behandelt, und wie *Wolken.Heim* (UA 1988) sowie *Totenauberg* (UA 1992) den (Neo-)Faschismus vorführen; oder die die Gewalt der Natur- und Körperzerstörungen (*Ein Sportstück*, UA 1998), den Irakkrieg (*Bambiland*, UA 2003, *Babel*, UA 2004) und die RAF (*Ulrike Maria Stuart*, UA 2006) zum Thema machen.⁹

Warum aber nun Jelinek in dieser Ringvorlesung? Der Literaturnobelpreis wurde ihr verliehen (ich zitiere aus dem Text der Ernennungsurkunde):

[...] für den musikalischen Fluss von Stimmen und Gegenstimmen in Romanen und Dramen, die mit einzigartiger sprachlicher Leidenschaft die Absurdität und zwingende Macht der sozialen Klischees enthüllen.¹⁰

Das weltweite, kontroverse Medienecho, das die Entscheidung des Nobelpreiskomitees nach sich zog, kann hier nicht näher analysiert werden. Es gibt dazu aber eine hervorragende Dokumentation von Pia Janke, die im Vorwort dazu schreibt:

Die Polarisierungen, die es in Zusammenhang mit Jelinek seit Jahrzehnten gegeben hatte, kulminierten [...] in einer medialen Hype. [...]. Im Zentrum der internationalen Debatte stand nicht sosehr Jelineks Schreiben als vielmehr ihre politische Haltung und der Kontext Österreich.¹¹

Bemerkenswert ist, dass weder der Text der von Horace Engdahl verlesenen Urkunde noch dessen Presentation Speech (also Lau-

⁹ Zu Biographie und Werk siehe auch: Marlies Janz: *Elfriede Jelinek*. Stuttgart und Weimar 1995. Bärbel Lücke: *Elfriede Jelinek*. Paderborn 2008.

¹⁰ Mitschnitt des Videos der Verkündigung des Nobelpreises für Literatur 2004, der Presentation Speech Horace Engdahls und der Rede Jelineks auf: nobelprize.org

¹¹ Pia Janke (Hrsg.): *Literaturnobelpreis Elfriede Jelinek*. Wien 2005, S. 7/8. Vgl. auch Alexandra Tacke: „Sie nicht als Sie“. Die Nobelpreisträgerin Elfriede Jelinek spricht ‚Im Abseits‘. In: Christine Küntzel und Jörg Schönert (Hrsg.): *Autoreninszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien*. Würzburg 2007, S. 191-207.

datio) zur Vergabe des Preises eine politische oder gar feministische Motivation erkennen lassen. Ganz dezidiert benennt der Urkudentext aber den „musikalischen Fluss von Stimmen und Gegenstimmen“. Die Tatsache, dass hier selbstverständlich von formalen musikalischen Analogien im Schreiben der Autorin ausgegangen wird, soll als Anknüpfungspunkt für Überlegungen genutzt werden, inwiefern Jelineks Schreiben und ihr Selbstverständnis als Autorin in Analogie zu musikalischen Verfahren besser verstanden werden kann.¹²

Fragt man allgemeiner nach Jelinek und Musik, so liegen zunächst biographische Tatsachen offen zutage: Jelinek wird bereits als 13jährige Orgel-Meisterschülerin bei Leopold Marksteiner am Wiener Konservatorium, wo sie zudem die Kompositionsklasse besucht, Klavier studiert und 1971 ihre Orgelabschlussprüfung ablegt. Ihre Studentinnenjahre sind ebenso wie ihre Schuljahre also von einem Doppelstudium geprägt.¹³ In diese Zeit fallen ebenfalls ihre ersten Lyrik-Veröffentlichungen. Bei der Entscheidung für das Schreiben und gegen Musik als Beruf habe sie auch ihr Orgellehrer unterstützt, wie die Autorin im Portrait zur Vergabe des Nobelpreises betont. Ebenfalls dort bezeichnet sie sich selbst als Komponistin, deren Spracharbeit kompositorischen Verfahren verpflichtet ist. Ich gehe daher davon aus, dass Jelinek der Hinweis auf die Verschränkung von Schreib- und Tonarbeit wichtig ist. Auch wenn man einwenden könnte, die Autorin führe uns hier bewusst vom Weg ab, halte ich es doch für legitim sie zunächst einmal beim Wort zu nehmen. Schließlich frage ich nach der Poetologie der Autorin, also danach, wie sie selber über ihr Schreiben spricht und schreibt. In den Mittelpunkt meiner Über-

¹² Auch wenn Pia Janke darauf hinweist, dass es sich um ein Stereotyp der Jelinek-Forschung handele, scheint es mir doch lohnenswert der Frage nach den möglichen musikalischen Verfahren weiter nachzugehen. Vgl. Pia Janke: „Jelinek und die Musik“. In: Sabine Müller und Cathrine Theodorsen (Hrsg.): *Elfriede Jelinek* (Anm. 8), S. 271-286, hier S. 272.

¹³ Vgl. auch: Verena Mayer, Roland Koberg: „'Die Elfi, die packt das schon'. Wien, die Musik, die Fünfziger und die Sechziger: Elfriede Jelinek lernt Klavier, Orgel und flüchtet ins Schreiben – eine Biographie.“ In: *Theater heute* 47 (2006), S. 22-31.

legungen stelle ich die Nobelpreisrede der Autorin: *Im Abseits*.¹⁴ Von diesem dezidiert poetologischen Text ausgehend will ich versuchen, den verschiedenen Spuren einer musikalischen Poetik in ihrem Werk zu folgen. Dabei werde ich im zweiten Abschnitt auf das jüngste Theaterstück der Autorin: *Winterreise* (UA 2011), in dem der Bezug auf den Liederzyklus von Franz Schubert und Wilhelm Müller besonders prominent ist, näher eingehen.

1. Die Nobelpreisrede *Im Abseits*

Jelinek reagierte auf die Vergabe des Nobelpreises überrascht und gab bereitwillig Interviews bei sich zu Hause. Aufgrund ihrer Sozialphobie, die sich seit Beginn ihrer schriftstellerischen Karriere entwickelte, reiste sie aber nicht zur Vergabe des Nobelpreises.¹⁵ Sie ließ ihre Lecture bei sich zu Hause aufzeichnen. Am Tag der Vergabe des Preises wurde die Lecture im Veranstaltungssaal auf drei Leinwänden gleichzeitig abgespielt. Durch diese Präsentation gewann die Autorin am Veranstaltungsort eine potenzierte Präsenz.

1. Verortung

Die Rede beginnt mit einer Verortung: *Im Abseits*, so der Titel. Die Nobelpreisträgerin, die mit diesem Preis die höchstmögliche Aufmerksamkeit, die man als Autor weltweit bekommen kann, auf sich zieht, die also mehr als jemals zuvor im Rampenlicht der Öffentlichkeit steht, beginnt ihre Dankesrede mit den Worten: „Im Abseits.“ Dieses aus dem 17. Jahrhundert stammende Wort bedeutet: beiseite, weg, fern. Heute ist es eher bekannt aus dem Ballsport, wo es die regelwidrige Position eines Spielers vor dem gegnerischen Tor bezeichnet. Wir können bei uns selbst beobachten, dass sich beim Hören des Titels beide Bedeutungsschichten zugleich einstellen. Der Kontext lässt die erste plausibel erschei-

¹⁴ In der Forschung ist die Nobelpreisrede bisher wenig beachtet worden. Ausnahmen: Alexandra Tacke: „„Sie nicht als Sie““ (Anm. 11). Zu den literatursoziologischen Fragen: Andrea Geier: „Das ist doch keinen Nobelpreis wert! Über literarische Wertung und Kanonisierung am Beispiel der Nobelpreisverleihung an Elfriede Jelinek im Jahr 2004“. In: *Der Deutschunterricht* (2006), 1, S. 91-96.

¹⁵ Vgl. Alexandra Tacke: „„Sie nicht als Sie““ (Anm. 11), S. 196.

nen. Was passt besser zu einem Dichter als dieses Wort, das sofort alle romantischen Bilder vom einsamen und unerkannten Genie aufruft? Zugleich ist aber die Sprache des Sportes fester und dominanter Teil der Alltagskultur, so dass diese Bedeutung unweigerlich mitschwingt. Da ist also jemand weg und trotzdem präsent durch das Medium Film. Zugleich ist diese Präsenz eine regelwidrige vor dem gegnerischen Tor. Die Tore, die aus dieser Position geschossen werden, werden nicht gezählt, sind ungültig. Genauso geht es der Autorin mit den Toren, die sie mit ihrer Rede schießen wird. Ungültig!, steht über dem ganzen Unterfangen.

Ist Schreiben die Gabe der Schmiegsamkeit, der Anschmiegsamkeit an die Wirklichkeit? Man möchte sich ja gerne anschmiegen, aber was geschieht da mit mir? Was geschieht mit denen, die die Wirklichkeit gar nicht wirklich kennen? Die ist ja sowas von zerzaust. Kein Kamm, der sie glätten könnte. Die Dichter fahren hindurch und versammeln ihre Haare verzweifelt zu einer Frisur, von der sie dann in den Nächten prompt heimgesucht werden. Etwas stimmt nicht mehr mit dem Aussehen. Aus seinem Heim der Träume kann das schön aufgetürmte Haar wieder verjagt werden, das sich aber ohnedies nicht mehr zähmen läßt. [...] Oder unwillkürlich zu Berge steht vor Entsetzen vor dem, was dauernd geschieht. Es läßt sich einfach nicht ordnen. Es will nicht. [...] Die Zeit ist, als man noch geschrieben hat, in die Werke anderer Dichter eingedrungen. Da sie die Zeit ist, kann sie alles auf einmal: in die eigne Arbeit eindringen und gleichzeitig in die anderer, in die zerrauten Frisuren anderer fahren wie ein frischer Wind, der sich von der Wirklichkeit her, plötzlich und unerwartet erhoben hat. [...] Der Wutwind weht und reißt alles mit. Und es reißt alles davon, egal wohin, aber nie mehr in diese Wirklichkeit, die ja abgebildet werden soll, zurück. Überallhin, nur dort hin nicht. Die Wirklichkeit ist das, was unter die Haare, unter die Röcke fährt und sie eben: davonreißt, in etwas anderes hinein. Wie soll der Dichter die Wirklichkeit kennen, wenn sie es ist, die in ihn fährt und ihn davonreißt, immer ins Abseits.¹⁶

Jelinek richtet nicht nur unerbittlich ihr Augenmerk auf gesellschaftliche Gewalt, ihr versagt dabei auch die Sprache. „Und mir bleibt die Sprache weg.“¹⁷ Die Nobelpreisrede ist ein klassischer

¹⁶ Elfriede Jelinek: „Im Abseits“. In: Pia Janke (Hrsg.): *Literaturnobelpreis Elfriede Jelinek* (Anm. 11), S. 227-238, hier S. 227.

¹⁷ Elfriede Jelinek: „Im Abseits“ (Anm. 16), S. 230.

Fall von moderner bzw. postmoderner Sprachkrise auch in der Nachfolge von Wittgensteins *Philosophischen Untersuchungen* (1944-46). Auf diese Sprachkrise kann man durch Schweigen antworten oder man kann sie beredt besprechen und dann den Wechsel in andere Genres antreten so, wie es Hugo von Hofmannsthal getan hat, der nach der Veröffentlichung seines kanonisch gewordenen *Brief des Lord Chandos* 1902 keine Lyrik mehr schrieb, sondern nur noch Opernlibretti für Richard Strauß (*Der Rosenkavalier* etc.) und Theaterstücke wie den *Jedermann* (UA 1911 Berlin, seit 1920 jährlich bei den Salzburger Festspielen). Die fiktive Gestalt des Lord Chandos aus dem 17. Jahrhundert formuliert in mustergültiger Briefschreibekunst seine Sprachkrise: „[...] die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgendwelches Urtheil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze.“¹⁸ Auch bei Jelinek kann man feststellen, dass die als Roman oder Prosatexte gekennzeichneten Texte weniger werden. Dafür aber schreibt sie Opernlibretti, zum Beispiel in Zusammenarbeit mit der Komponistin Olga Neuwirth: *Lost Highway* und Drehbücher (z.B. für die Verfilmung von *Malina*) sowie Theatertexte, die strukturell Prosatexten gleichen, aber dezidiert fürs Theater geschrieben wurden, häufig auch als Auftragsarbeiten.

In der Nobelpreisrede spricht sie über die Unmöglichkeit ‚wahren Sprechens‘ in einer Sprache, die ihre Falschheit mit sich trägt und offen zur Schau stellt. Die Rezeption durch das Hören und Sehen ist in den Texten Jelineks immer schon mitgedacht. Es sind öffentliche Texte, die für eine Realisation auf der Bühne, vor einer Kamera, im Internet, im Stadtraum konzipiert sind. Sie benötigen das Zu-Gehör-Bringen und das Zur-Schau-Stellen. Wenn wir die Lecture Jelineks als Fortsetzung des *Brief des Lord Chandos* verstehen, dann wird sie als sich perpetuierende Sprachkrise erkennbar, die aber durch ihre mediale Inszenierung zugleich Hofmannsthals Hinwendung zu den Ideen des Gesamtkunstwerks in den eigenen Text mit hinein nimmt. Das hat zur Folge, dass

¹⁸ Hugo von Hofmannsthal: „Ein Brief.“ In: ders.: *Sämtliche Werke XXXI. Erfundene Gespräche und Briefe*, hrsg. von Ellen Ritter. Frankfurt/Main 1999, S. 45-55, hier S. 48/49.

sich nicht nur der Umgang mit der Sprache anders gestaltet, indem hier das akustische Element stärker betont wird, sondern auch, dass die Art der Inszenierung zentral wird für das Verständnis. Auf diese zwei Aspekte: den Umgang mit der Sprache (was wir zu hören bekommen) und die Inszenierung der Darstellung der Nobelpreisrede (was wir zu sehen bekommen) werde ich im Folgenden näher eingehen.

2. Inszenierung: was wir zu sehen bekommen

Schauen wir uns zunächst die Inszenierung dieses Videos näher an. Inwieweit kann diese Hinweise auf eine möglicherweise musikalische Poetik der Autorin geben? Man kann davon ausgehen, dass Jelinek die Videoaufnahme ihrer Nobelpreisrede sorgfältig inszeniert hat. Videos sind durch das Zusammenspiel von Bild, Text, Musik, Sprache sowie Kamera- und Schnitttechnik mehrfach kodiert. Die extreme Verdichtung des Textes findet sich auch in der Inszenierung des Videos wieder. Nobelpreisreden in Abwesenheit zum Beispiel als Videoinszenierung gibt es nicht nur von Jelinek. Harold Pinter (2005), Doris Lessing (2007) und zuletzt jetzt Alice Munroe haben sich aus gesundheitlichen Gründen ebenfalls zu diesem Schritt entschlossen. Die Lecture Doris Lessings wurde von ihrem englischen Verleger Nicholas Pearson in Stockholm verlesen, Pinters Rede wurde dagegen wie die Jelineks im Vorhinein per Video aufgezeichnet. Pinter inszenierte sich selbst im Rollstuhl auf einer Bühne und vor einem Foto aus früheren Tagen. Schaut man sich diese drei Reden im Vergleich an, wird besonders deutlich, was bei Jelinek zu fehlen scheint. Pinter und Lessing bedanken sich beim Komitee für die Zuerkennung des Preises und sprechen ihr Bedauern darüber aus, dass sie nicht selber anwesend sein können. Jelineks Rede dagegen bedient vordergründig keine der üblichen Topoi einer Dankesrede (laudatio).

Nach einem Intro (Klaviermusik, Dorflandschaft, Hinteransicht des Hauses der Autorin von unten gefilmt) erscheint Jelinek im Bild. Ihr Gesicht ist, frisiert mit der für sie bereits ikonisch gewordenen typischen Haartolle, vor einer Fläche, in deren Mitte Blau dominiert, das an den Rändern von einem ausgefransten Rotbraun umgeben ist, zu sehen. Dieser Farbhintergrund, der erst später als Bild des österreichischen Künstlers Jürgen Messensee,

zu dessen Werk Jelinek zwei Essays geschrieben hat,¹⁹ erkennbar wird, macht den Eindruck einer an den Rändern abgeschnittenen Weltkarte oder eines riesigen Globus' mit einem der Weltmeere als Mittelpunkt. Die Zentrierung der Kameraeinstellung hat ikonographischen Charakter und verweist auf die Bildkonventionen der Portraitmalerei. Durch die Assoziation der Weltkarte im Hintergrund wird zusätzlich auf das diesem Genre zugrunde liegende Menschenbild: das Individuum im Mittelpunkt des Weltgeschehens, angespielt. Zusätzlich könnte man auch an einen Verweis auf die Konventionen des Fernsehformats Nachrichten denken. Das stark und starr geschminkte Gesicht der Autorin passt sich farblich perfekt in das Hintergrundbild ein. Das Rotbraun der Haare korrespondiert mit der Farbe des Bildes und das Grau des Jackets mit dessen Blau. Alle Bildhinweise machen deutlich, hier wird eine Person für die Öffentlichkeit repräsentiert: Schminke, Portraitmalerei, Nachrichtensprecherin. Nicht Natürlichkeit, sondern Künstlichkeit ist Ziel der Darstellung. Ganz anders übrigens als bei Alice Munroe, deren Lecture ein Interview ist, das zwar ebenfalls bei ihr zu Hause gefilmt wurde, bei dem man den Interviewer aber nicht zu Gesicht bekommt. Auf diese Weise wird ein möglichst intim und privat wirkendes persönliches Gespräch der Zuhörenden mit der Autorin inszeniert und suggeriert.

In Jelineks Lecture dagegen werden wir bewusst auf Distanz gehalten: das Licht der Halogenlampe, das von links hinten auf einen Notenständer vor der Autorin leuchtet, blendet den Zuschauenden direkt ins Gesicht. Auf dem Notenständer steht für die Zuschauenden les- bzw. erkennbar eine Partitur, dahinter liegen (nicht sichtbar) die Zettel der Rede. Die mögliche Frage nach dem Text der Lecture wird durch die Blendung der Zuschauenden beantwortet. Der Text wird ausgeblendet oder er ist selbst die Blendung, beides ist möglich. Jelinek beginnt zu sprechen, wie man ein Musikstück vorspielt: mit gesenktem Blick auf den Klavierauszug (aus dem Blickwinkel der Zuschauenden), auf den

¹⁹ Elfriede Jelinek: *Jürgen Messensee: beste Arbeit* (1998). Sowie dies.: *Denken Malen Stürzen. Zu Jürgen Messensee* (2000). In: <http://www.elfriedejelinek.com/>.

Text (aus dem Blickwinkel der Autorin). Die sprachliche Verfasstheit dieses Textes bedient keine Sprachmuster der Logik oder Argumentation. Die Inszenierung fordert uns stattdessen zu einer anderen Rezeptionshaltung auf. Der Notenständer und die sichtbare Partitur sind ein Appell an die Zuschauenden, den Vortrag musikalisch zu rezipieren. Anstatt einem logischen und argumentativen Verstehensprozess zu folgen, werden die Zuschauenden und Zuhörenden aufgefordert, sich (musikalisch) auf die Vieldeutigkeiten, die (klanglichen und semantischen) Schichtungen und die nicht logisch auflösbaren Zusammenklänge einzulassen. Die Autorin selbst nimmt dabei die Rolle einer Interpretin des Textes ein. Der Text wird durch sie zu Gehör gebracht, wie eine Partitur. Von Interesse ist, dass Wittgenstein in seinen *Philosophischen Untersuchungen* das Singen nach Noten wie auch das Lesen einer Partitur mit dem Lesen eines Textes vergleicht (PU §22 + §162) und dabei hervorhebt, dass das Lesen aber nicht mit dem „*Meinen* (Denken)“²⁰ des gelesenen Satzes zu vergleichen ist. Ein solches Lesen wird hier von Jelinek inszeniert. Die monotone Vortragsweise verdeutlicht die Diskrepanz zwischen Bedeutung und Sprechakt. Die Zuhörenden werden ständig daran erinnert, dass es nicht um „das Meinen“, also eine Bedeutungsherstellung geht. Auch die Blicke der Vortragenden unterstützen diese Lesart. Selten schaut sie direkt in die Kamera und wenn, dann scheint das jeweils ein Signal an den Kameramann zu sein, jetzt die Einstellung zu ändern. Hier geht es, entgegen der Vortragskonvention, also nicht um eine direkte Kontaktaufnahme mit dem Publikum, sondern um eine Absprache unter den beteiligten Künstlern und Künstlerinnen, analog zum Blickkontakt, den Musiker und Musikerinnen bei ihren Einsätzen aufnehmen.

Die Selbst-Re-Präsentation Jelineks in diesem Video konstituiert sich im Rahmen eines Gesamtkunstwerks, in dem Interieur und Kleidung eine ebenso große Rolle spielen, wie das Bild Messensees im Hintergrund und die dem Zuschauer zugewandte Partitur auf dem Notenständer. Über diesen Künstler schreibt Jelinek: „Was man bei Messensee sieht ist was er tut, das heißt, man sieht

²⁰ Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*. Teil I. In: ders.: *Werkausgabe*, Bd. 1, Frankfurt/Main 2006, S. 249.

alles was er getan hat. [...] das Tun macht sich [unter dem Bild] entschlossen bemerkbar, auch wenn es auf einer Oberfläche immobilisiert worden ist.“²¹ Auch Jelineks Vortrag als künstlerisches Tun, das sich als solches bemerkbar macht, wird zum Gesamtkunstwerk, das seine eigene Gemachtheit und Künstlichkeit ausstellt. Die Autorin wird zur musikalischen Interpretin ihres eigenen Textes, der erst durch eine Rezeption, die musikalischen Parametern folgt, angemessen verstehbar wird. Die Selbstinszenierung der Autorin als musikalische Interpretin ist der Schlüssel zum Verständnis ihrer musikalischen Poetologie.

3. Sprache: was wir zu hören bekommen

Eine Poetologie ist ein Text, in dem ein Autor, eine Autorin darüber reflektiert, wie und warum er oder sie schreibt. „Die Sprache und ich“ ist das vorherrschende Thema von Autorpoetiken. Poetikvorlesungen von Autoren sowie Dankreden bei der Entgegennahme von Literaturpreisen sind die bevorzugten Textformen, in deren Rahmen Autorpoetiken entstehen. Völlig konform mit den Erwartungen spricht auch Jelinek in ihrer Lecture über ihr Verhältnis zur Sprache und über die Beweggründe für ihr Schreiben. Das eigene Verhältnis zur Sprache ist dabei nicht nur thematisch dominant, sondern wird zugleich im Sprechen vorgeführt.

3.1. Die Sprache als Thema

Jelinek beginnt mit einer Frage: „Ist Schreiben die Gabe der Schmiegsamkeit, der Anschmiegsamkeit an die Wirklichkeit? Man möchte sich ja gerne anschmiegen, aber was geschieht da mit mir?“²² Sie fragt nach dem Verhältnis von Wirklichkeit und Schreiben, einem tradierten Topos von Poetiken. Die erstaunte Frage danach, was da, also in diesem Augenblick (ein Verweis auf die Performanz der Rede), mit ihr geschieht, führt zu einer Beschreibung der Wirklichkeit und den Dichtern im Allgemeinen. Damit tut sie das, worüber sie zugleich spricht. Beschreibungsakt, der im Format des neutralen Nachrichtensprechens inszeniert ist, und Beschreibungsthema fallen zusammen. Während aber das

²¹ Elfriede Jelinek: *Jürgen Messensee: beste Arbeit!* (Anm. 19).

²² Elfriede Jelinek: „Im Abseits“ (Anm. 16), S. 227.

Nachrichtenformat von der Möglichkeit einer widerspruchsfreien sprachlichen Darstellung von Wirklichkeit ausgeht, spricht Jelinek von der Verzweiflung der Dichter angesichts der Zerzaustheit der Wirklichkeit. Der Versuch diese zu einer ordentlichen Frisur zu ordnen, ereilt die Dichter als Alptraum in der Nacht, die Haare fallen vor das Gesicht: Die Wirklichkeit versperrt dem Dichter die Sicht auf sich selbst. Das Sprachbild verweist auf die zu große Nähe zwischen Dichter und Wirklichkeit: Die nicht zu bändigenden Haare als Wirklichkeit sind Teil des Dichters. Aus dieser Verstrickung scheint es nur einen Ausweg zu geben: das Abseits. Wie kommen die Dichter in das Abseits? Indem der Wutwind der Zeit, der aus der Wirklichkeit weht, in die Dichter hineinfährt (und unter ihre Röcke) und sie ins Abseits katapultiert. Die Zeit ist prominenter Gegen- und Mitspieler der Dichter. Sie, die „als man noch geschrieben hat“, wie Jelinek hier programmatisch formuliert, „in die Werke anderer Dichter eingedrungen“²³ ist, sorgt für die Dynamik in diesem Text, weil sie ein böser Wind ist, der sowohl für die Zerzausung der Wirklichkeit verantwortlich ist, als auch den Dichtern unter die Röcke fährt, sie also nicht unbeteiligt lässt und das Anschmiegen ungemütlich macht. Die Zeit als Wind, der aus dem Paradiese her weht, kennen wir aus Benjamins „Engel der Geschichte“.²⁴ Dieser Engel wird vom Paradieswind rückwärts in die Zukunft getrieben, während er hilflos auf die sich vor seinen Augen auftürmenden Trümmer der Geschichte schaut. Die Verortung des Dichters, des Engels ist dank des Zeitenwindes eine zugleich abseitige und involvierte. Beide sind aber dazu verdammt zu schauen.

Bei Jelinek schauen die Dichter unklar, aber ihr Blick trifft genau und was er trifft, das fällt der „Beschreibung zum Opfer.“²⁵ Die Macht der Sprache ist gewaltig und gewalttätig, darin radikalisiert sie Hofmannsthals Sprachkritik, bei dem das „Auge [des Lords] lange an dem häßlichen jungen Hund hängt“, was er als

²³ Elfriede Jelinek: „Im Abseits“ (Anm. 16), S. 227.

²⁴ Walter Benjamin: „Über den Begriff der Geschichte, These IX.“ In: ders.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*, Frankfurt/Main 1977, S. 255.

²⁵ Elfriede Jelinek: „Im Abseits“ (Anm. 16), S. 228.

Bezauberung beschreibt, „[...] als könnten wir in ein ahnungsvolles Verhältnis zum ganzen Dasein treten, wenn wir anfangen mit dem Herzen zu denken.“²⁶ Diese Beschwörung im Konjunktiv als irreale Möglichkeit ist bei Jelinek nicht mehr möglich. Sprache ist durch Festlegung auf eine Bedeutung immer Mord an allen anderen möglichen Bedeutungen: „[...] das Getroffene sagt niemals, daß es auch etwas anderes hätte sein können, bevor es dieser einen Beschreibung zum Opfer gefallen ist.“²⁷

Die gewalttätige, also aktiv agierende Sprache wird zum Hund, der sich gegen die Dichterin wendet. Im Abseits kommt ihr die Sprache/der Hund abhanden, weil er auf den Weg zurück will, wo die anderen sind. Zunächst kontrolliert und beschützt der Hund/die Sprache sie bei dem Versuch, den Weg zu beschreiben, den sie selber nicht geht.

Es läuft zur Sicherheit, nicht nur um mich zu behüten, meine Sprache neben mir her und kontrolliert, ob ich es auch richtig mache, ob ich es auch richtig falsch mache, die Wirklichkeit zu beschreiben, denn sie muß immer falsch beschrieben werden, sie kann nicht anders, aber so falsch, daß jeder, der sie liest oder hört, ihre Falschheit sofort bemerkt. Die lügt ja!²⁸

Jelinek beschreibt hier sehr treffend ihr Verfahren, die Sprache der Medien und des Alltags zu zitieren, um ihre Falschheit auszustellen, das besonders ihre ersten Prosatexte auszeichnet. Dann aber schnappt der Hund Sprache nach ihr und läuft auf den Weg zu den anderen, um sich dort von dem Geschwätz der anderen lieblosen zu lassen. Dieses Verfahren, die eigene Sprache als die der anderen zu erkennen, führt zu einer schmerzhaften Trennung von Sprache und Autorin. Die Entfremdung ist endgültig. Es gibt kein wahres Sprechen mehr. Das bedeutet aber nicht, dass die Sprache die Autorin in Ruhe lassen würde.

Was immer geschieht, nur die Sprache geht von mir weg, ich selbst, ich bleibe weg. Die Sprache geht. Ich bleibe, aber weg. Nicht auf dem Weg. Und mir bleibt die Sprache weg. Nein, sie ist noch da. Ist sie etwa die ganze Zeit dagewesen, hat sie überlegt, wem sie überle-

²⁶ Hugo von Hofmannsthal: „Ein Brief“ (Anm. 18), S. 52.

²⁷ Elfriede Jelinek: „Im Abseits“ (Anm. 16), S. 228.

²⁸ Elfriede Jelinek: „Im Abseits“ (Anm. 16), S. 229/230.

gen sein könnte? Sie hat mich jetzt bemerkt und sofort angeherrscht, diese Sprache.²⁹

Die Autorin ist der Macht der Sprache scheinbar machtlos ausgeliefert. Auf dem Weg spricht die Sprache mit den Leuten und wie die Leute und redet immer weiter. In den Momenten, in denen die Sprache anderes zu tun hat, als nach der Autorin zu schnappen, ist sie selbst dazu verdammt auf die Toten zu schauen, die nun auf sie, die ungeschützt ist, also keine Begriffe und Kategorisierungen mehr hat, mit denen sie sich vor den Toten und ihrem Sprechen schützen kann, zukommen.

Doch je deutlicher diese Aufforderung zum auf sie, die Toten, Schauen in mir ertönt, umso weniger kann ich auf meine Worte achten. Ich muß auf die Toten schauen, derweil die Spaziergänger die liebe gute Sprache streicheln und kraulen, was die Toten nicht lebendiger macht.³⁰

Sie ist gezwungen ohne eigene Sprache auf die Toten zu schauen. Jelinek begründet damit ihre häufig als Obsession beschriebene Erinnerung an, und Auseinandersetzung mit den Opfern von Nationalsozialismus, Neofaschismus und anderer politischer Gewalt, zum Beispiel in den Theaterstücken *Stecken, Stab und Stangl* und denen zum Irakkrieg und seiner medialen Repräsentation: *Babel* und *Bambiland*.³¹ Diese entstehen 2003 und 2004 und gehen damit der Nobelpreisverleihung direkt voraus. Die Berichterstattung zum Irakkrieg und die Folterungen in Abu Ghraib haben die Gewalttätigkeit von Sprache und Bildern vorgeführt. Darauf reagiert Jelinek. Das Ich der Nobelpreisrede versucht daher immer wieder die Sprache auf dem Weg der anderen auch zu sehen und sie wieder zurückzubekommen. Es ist ein Versuch der Sprachaneignung, der auch ihre Theatertexte auszeichnet. Schon bei Wittgenstein endet die Betrachtung der Sprache als Sprachspiel – also im Verwendungszusammenhang – in radikaler Sprachkritik, die vor dem eigenen Sprechen nicht halt macht. Er folgert: „Alle *Erklärung*

²⁹ Elfriede Jelinek: „Im Abseits“ (Anm. 16), S. 230.

³⁰ Elfriede Jelinek: „Im Abseits“ (Anm. 16), S. 233/234.

³¹ Vgl. dazu: Wiebke von Bernstorff: Die Macht der Bilder: Terror statt Toleranz. Theaterstücke von Kathrin Röggla, Elfriede Jelinek und Ali Jalaly. In: Romana Weiershausen, Insa Wilke, Nina Gülcher (Hrsg.): *Aufgeklärte Zeiten? Religiöse Toleranz und Literatur*. Berlin 2011, S. 157-174.

muß fort, und nur Beschreibung an ihre Stelle treten.“ (PU §109) Zu der klaren Formulierung dieses Paradoxons aller sprachlich verfassten Sprachkritik tritt bei Jelinek die Gewalttätigkeit der Sprache hinzu. Dadurch wird aus dem Sprachspiel ein Machtspiel. Je wohler sich die Sprache auf dem Weg der anderen fühlt, desto weniger „durchschaut mein Schauen den Weg zur Sprache zurück [...]“.“³²

Den Grund für diesen Zustand findet das Ich in der Absenz des Vaters seiner Muttersprache, der sich auch auf dem Weg befindet und dort Nichtssagendes sagt. „Der Vater hat mitsamt der Muttersprache diese Kleinfamilie verlassen. Recht hatte er. Ich wäre an seiner Stelle auch nicht geblieben.“³³ Selber kann das Ich immer nur nachsagen, was die Vatersprache sagt. Das ist nicht nur ein autobiographischer Verweis auf den früh an Demenz erkrankten Vater Jelineks, sondern auch auf die feministische Psychoanalyse, deren Erkenntnisse in viele ihrer Texte Eingang gefunden haben, zum Beispiel in *Die Klavierspielerin*, *Clara S.* und *Krankheit und moderne Frauen*, in denen sie sich mit der Unmöglichkeit weiblicher Kunstproduktion im Kontext des patriarchalen Systems auseinandersetzt. Auch die vorgeblich positiven Weiblichkeitsbilder wie das der Künstlerin sind Teile dieses Systems und leben daher von innerer und äußerer Gewalt. Daraus folgt eine Trennung zwischen Ich und Sprache und diese führt zu einer Umnachtung, in der das Ich der Sprache hilflos hinterher schaut und dann versucht, die Sprache auszulöschen, wie eine Sparflamme. Obwohl die Sprache vom Ich her stammt und dort einmal „klein angefangen“³⁴ hat, ist sie jetzt riesig geworden und wehrt sich schreiend gegen das Ich.

³² Elfriede Jelinek: „Im Abseits“ (Anm. 16), S. 234.

³³ Elfriede Jelinek: „Im Abseits“ (Anm. 16), S. 235.

³⁴ Elfriede Jelinek: „Im Abseits“ (Anm. 16), S. 237. Karl Kraus' berühmte erste Reaktion auf den Ausbruch des 1. Weltkriegs 1914 benutzte das Bild der Zeit, die einmal klein angefangen hatte: *Die Fackel* 1914, S. 1: „In dieser großen Zeit, die ich noch gekannt habe, wie sie so klein war; die wieder klein werden wird, wenn ihr dazu noch Zeit bleibt; [...] in dieser lauten Zeit, die da dröhnt von der schauerlichen Symphonie der Taten, die Berichte hervorbringen, und der Berichte, welche Taten verschulden: in dieser da mögen Sie von mir kein eigenes Wort erwarten.“ Auch hier ist

Ich bin nicht stolz auf dieses Kind, glauben sie mir auch das, bitte! Ich habe am Anfang gewollt, daß es so leise bleibt wie damals, als es noch sprachlos war. Ich will auch jetzt nicht, daß es über etwas hinwegfegt wie ein Sturm, daß es andere dazu bringt, noch lauter zu brüllen und die Arme hochzureißen und mit harten Gegenständen zu werfen, die meine Sprache gar nicht mehr fassen und fangen kann, sie ist ja, auch meine Schuld, immer so unsportlich gewesen. Sie fängt nicht. Sie wirft zwar, aber fangen kann sie nicht. Ich bleibe in ihr gefangen, auch wenn sie weg ist. Ich bin die Gefangene meiner Sprache, die mein Gefängniswärter ist. Komisch – sie passt ja gar nicht auf mich auf. [...] Wenn sie mir auch wegrennen mag, ich komme ihr nicht abhanden. Ich bin ihr zu Handen, aber dafür ist sie mir abhanden gekommen. Ich aber bleibe. Was aber bleibt, stiften nicht die Dichter. Was bleibt ist fort. Der Höhenflug wurde gestrichen. Es ist nichts und niemand eingetroffen. Und wenn doch, wider jede Vernunft, etwas, das gar nicht angekommen ist, doch ein wenig bleiben möchte, dann ist dafür das, was bleibt, das Flüchtigste, die Sprache verschwunden. Sie hat auf ein neues Stellenangebot geantwortet. Was bleiben soll, ist immer fort. Es ist jedenfalls nicht da. Was bleibt einem also übrig.³⁵

Die absolute Unmöglichkeit aus dem System auszubrechen und damit eigentlich das Ende aller aufklärerischen sprachlichen Kritik fasst Jelinek in das Bild der Sprache als Gefängniswärter, der aber gar nicht aufpassen muss, dass das Ich ausbricht. Auch hier wird die Nähe zu Wittgensteins *Philosophischen Untersuchungen* erkennbar. Dort heißt es in §115: „Ein Bild hielt uns gefangen. Und heraus konnten wir nicht, denn es lag in unsrer Sprache, und sie schien es uns nur unerbittlich zu wiederholen.“³⁶ Es gibt keine Erkenntnis außerhalb der sprachlichen Form, die aber keine Erkenntnis über etwas sein kann, das außerhalb eben dieser Form liegt. Gefangene und Wärter sind sprachphilosophisch eins, die

Kraus' Thema – wie dann wieder in seiner Reaktion auf den Nationalsozialismus – die Unmöglichkeit kritischen Sprechens in diesen Kontexten.

³⁵ Elfriede Jelinek: „Im Abseits“ (Anm. 16), S. 238.

³⁶ Wittgenstein reagiert hier auf seine eigenen früheren Untersuchungen, in denen er geschrieben hatte (PU §114): „*Logisch-Philosophische Abhandlung* 4.5: ‚Die allgemeine Form des Satzes ist: Es verhält sich so und so.‘ – Das ist ein Satz von jener Art, die man sich unzählige Male wiederholt. Man glaubt, wieder und wieder der Natur nachzufahren, und fährt nur der Form entlang, durch die wir sie betrachten.“ (Anm. 20).

sprachliche Gewalt ist bei Jelinek internalisiert. Weil der Wärter (also die Sprache) nicht aufpasst, kommen die Toten und sprechen mit erstickten Stimmen. Sie, die Sprechende, kann aber nicht weg. Sie muss bleiben, weil sie gefangen ist in der Sprache, die zwar ein Teil von ihr selbst und dennoch endgültig entfremdet ist.

„Was bleibt aber, stiften die Dichter.“, heißt es im Schlussvers von Hölderlins berühmtem Gedicht *Andenken*.³⁷ Auch dort schon war dieser Setzung eine eher unsichere Lage des Gedächtnisses vorausgegangen. Trotzdem setzt Hölderlin zum Schluss diesen thetischen Ausruf, den Jelinek hier verneinend wiederholt: „Ich aber bleibe. Was aber bleibt, stiften nicht die Dichter. Was bleibt, ist fort.“ Paradox erinnert sie eben an die Stiftung des Dichters Hölderlin, um sie zugleich zu verneinen.³⁸ Wenn doch etwas kommen sollte, dann ist keine Sprache mehr da, um es zu beschreiben, denn diese hat auf ein neues Stellenangebot geantwortet. „Was bleibt einem also übrig.“ Das formuliert Jelinek nicht als Frage, wie es nahe läge, sondern als Aussage. Ich stelle es als Frage zurück: Was also bleibt der Dichterin übrig? Vielleicht die Befreiung der Sprache von sich selbst durch die Freisetzung der klanglichen Elemente?

3.2 Die Komposition von Sprache

Das eigentliche Sprechen ist unmöglich geworden, so dass sich etwas anderes ausspricht und lediglich das Nachsagen in seiner doppelten Bedeutung als sprechende Wiederholung und Hinterherrschaft eines Makels als Aufgabe der Dichterin bleibt.

Ich habe den Weg verlassen. Ich habe immer nur nachgesagt. Man hat mir vieles nachgesagt, aber das stimmt fast alles nicht. Ich habe selber nur nachgesagt, und ich behaupte: das ist jetzt das eigentliche Sagen. Wie gesagt – einfach sagenhaft!³⁹

³⁷ Friedrich Hölderlin: „Andenken“. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 2, hrsg. von Friedrich Beißner. Stuttgart 1951, S. 188 f.

³⁸ Den Bezug Jelineks auf Hölderlin analysiert eingehend: Dieter Burdorf: „'Wohl gehen wir täglich, doch wir bleiben hier'. Zur Funktion von Hölderlin-Zitaten in Texten Elfriede Jelineks. In: *Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht* Jg. 21 (1990), S. 29-36.

³⁹ Elfriede Jelinek: „Im Abseits“ (Anm. 16), S. 236.

Damit fasst Jelinek ihr poetologisches Prinzip in ein überzeugendes Sprachbild. Sie nimmt die sprachlichen Muster auf und verschiebt diese dann in kritischer Absicht, ein Verfahren, das schon Karl Kraus gekonnt angewandt hat.⁴⁰ Dabei werden neue Bedeutungsebenen freigesetzt, die außerhalb des logischen und konventionellen Sprachsystems liegen. Ihr Umgang mit der Sprache ist dabei musikalisch strukturiert. Jelinek arbeitet nicht mit collageartig aneinander gesetzten Zitaten. Stattdessen werden die Sprachschablonen weiterverarbeitet, indem sie diese transponiert und in einen eigenen Fluss bringt. Die jeweiligen Konnotationen der Wörter werden durch eine Verschiebung derselben in einen neuen Zusammenhang, oft auch innerhalb eines Satzes, mit neuer Bedeutung versehen. Es ergibt sich eine sich immer weiter verschiebende Schichtung der Assoziationen über die Klänge. Die Bedeutung erschließt sich so nur im zeitlichen Verlauf und zu einem wesentlichen Teil aus der Klangstruktur und der Lautkorrespondenz einzelner Buchstaben oder Wortstämme, z.B. als unreine (Weg, weg) Reime oder als grammatische (überlegt, überlegen) Reime, nicht aus einer logischen Aneinanderkettung einzelner Wörter.

An dem letzten Zitat will ich das verdeutlichen: Die Verkettung der Sätze miteinander folgt keiner logischen Argumentation, sondern den Prinzipien von Wiederholung und Variation. Von der Feststellung, dass sie den Weg verlassen hat, zu der, dass sie immer nur nachgesagt hat, führt keine inhaltliche oder logische Brücke, sondern nur die Aufnahme des gleichen Satzanfangs: die Anapher. „Ich habe...“, „Ich habe...“, „Man hat...“. Der dritte Satz variiert diese Anapher dadurch, dass das Subjekt „Ich“ er-

⁴⁰ Vgl. zum Beispiel Karl Kraus: *Aphorismen* (1915): „Und es ist nicht einmal eine Verwechslung dieser Worte, da doch der Krieg auf einer Verwechslung dieser Dinge beruht. In der gepanzerten Kommerzwelt, die täglich Blutbilanz macht, tauschen der Schild und das Schild so oft ihre Rollen wie das Verdienst und der Verdienst. Es geht um so leichter, als Berufe, die ihr Lebtage einen Verdienst und ein Schild hatten, jetzt ohne Übergang einen Schild und ein Verdienst haben.“ Karl Kraus: *Aphorismen. Sprüche und Widersprüche Pro domo et mundo Nachts*. Hrsg. von Christian Wagenknecht, Band 8. Frankfurt am Main 1986: Suhrkamp Verlag, S. 384-385. Vgl. auch Anm. 34.

setzt wird durch „Man“. Die Gegenüberstellung oder auch Abwechslung zwischen „Ich“ und „Man“ bestimmt die gesamte Rede. Was „Man“ sagt und was „Ich“ sage, ist das gleiche, weil das Ich immer nur nachsagen kann, was die anderen sagen, und doch anders, weil es immerhin die zwei Positionen noch voneinander unterschieden gibt: „Ich“ im Abseits und „Man“ auf dem Weg. Nur die Sprache läuft zwischen beiden Positionen hin und her, ist aber dem „Man“ hörig. Außerdem sind Satz zwei und drei durch das Verb nachgesagt verbunden, was zum einen den Zusammenhang von „Ich“ und „Man“ in der Sprache deutlich macht, zum anderen aber den entscheidenden Unterschied markiert. Satz zwei benutzt Nachsagen im Sinne von Nachsprechen. Satz drei benutzt Nachsagen in seiner reflexiven Form: „man sagt mir nach“. Durch das Tempus (Perfekt) klingen zudem beide Formen gleich: „Nachgesagt“, nicht wie es im Präsens der Fall wäre: ich sage, man sagt mir nach. Wenn man jetzt noch dazu nimmt, dass sich in beiden Sätzen fast nur die Vokale a und i befinden (außer dem e von nachgesagt, dass an den Weg und das Verlassen von Satz 1 anknüpft), wird deutlich, wie stark die klangliche Ebene der Sprache hier betont wird. Diese ist das eigentliche Arbeitsfeld der Autorin. Satz 4 nimmt dann die Satzstruktur von Satz 2 wieder auf, mit kleiner Variation: „selber nur“. Diese bietet die Möglichkeit der neuen Verknüpfung über das u kommen wir zum „und“ sowie zum „behaupte“, das der Verweis auf den aktuellen Sprechakt ist. Während vorher von vergangenem Sprechen die Rede war, zeigt das „ich behaupte“ (deiktisch) auf die aktuelle Sprechsituation, die vom Sagen spricht. Der folgende Satz nimmt dieses doppelte Sprechen (ich spreche jetzt vom Sprechen) in der Redefloskel „wie gesagt“ wieder auf und variiert dann ein weiteres Mal das Verb und Nomen „Sagen“ klanglich durch „sagenhaft“, das sowohl auf die Welt der Sagen, der Erzählungen verweist, als auch auf die durch das vorangestellte „einfach“ und das Ausrufezeichen aufgerufene Verstärkung, im Sinne von besonders. Das Wort sagenhaft besitzt diese verschiedenen Bedeutungsschichten. Jelinek aktualisiert beide zugleich, indem sie einerseits durch die Wiederholungen verschiedener Formen von Sagen die Bedeutung der „Sage“ bei den Hörenden generiert. Der rhetorische Kontext, auf den die Satzstruktur, die Kombination mit „einfach“ und der

(deiktische) Hinweis auf die eigene Rede verweist, ist zugleich präsent. Jelinek führt Sprache als Sprachspiel⁴¹ im Sinne Wittgensteins vor indem sie zeigt, dass „[d]ie Bedeutung eines Wortes [] sein Gebrauch in der Sprache“ (PU §43) ist. Die verschiedenen Gebrauchsformen werden über die Assonanzen, Reime und andere rhetorische Wiederholungsformen zeitgleich präsent gehalten. Diese Aktualisierung der Mehrfachbedeutungen funktioniert im Verlauf des Hörens über die Klangvariationen in unterschiedlichen rhetorischen Kontexten. Durch die Verschiebungen werden die Einzelwörter, manchmal Einzelklänge, freigesetzt aus ihren syntaktischen Bindungen und zugleich in neu sich lediglich andeutende eingebettet. Die Bedeutung bleibt multipel und nicht konkretisierbar. Alle innerhalb einer bestimmten wahrnehmbaren Zeit fallenden Worte treten über ihren Klang in Kontakt miteinander und können so mit jeweils verschiedenen anderen Worten neue Verbindungen eingehen. Auch die Anspielungen auf Kanonbestände der Literaturgeschichte (Hölderlin, Heidegger, Trakl, Kraus, um nur einige zu nennen) funktionieren über die klangliche Ebene. Der ähnliche Klang durch Satzstruktur, Rhetorik oder Wortschatz ruft die Erinnerung an das Zitierte herauf, das aber verschoben und entstellt präsentiert wird. So wird das Zitierte in seiner Falschheit vorgeführt. Das erinnert zum einen an Wittgensteins Antwort auf die Frage danach, ob ein Wort eine bestimmte Verwendung erzwingt:

„Und das Wesentliche ist nun , daß wir sehen, daß uns das Gleiche beim Hören des Wortes vorschweben, und seine Anwendung doch eine andere sein kann. Und hat es dann beide Male die *gleiche* Bedeutung? Ich glaube, das werden wir verneinen.“⁴²

Wittgensteins Überlegungen zielen auf den Rezeptionsprozess von Worten. Dabei betont er das Wechselspiel zwischen allen möglichen Bildern, die ein Wort heraufbeschwören kann, und der Begrenzung dieser Möglichkeiten durch die jeweilige Anwendung. Die Bedeutung an sich gibt es nicht. Beides – Mögliches

⁴¹ Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen* §7: „Ich werde auch das Ganze: der Sprache und der Tätigkeiten, mit denen sie verwoben ist, das ‚Sprachspiel‘ nennen.“ (Anm. 20).

⁴² Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen* §140 (Anm. 20).

und Angewandtes – stets präsent zu halten, ist eine der Techniken von Jelineks Sprachverwendung. Das erinnert zum anderen auch an musikalische Kompositionstechniken und an die Rezeption von Musik. Während des Hörens schwingen – meist nicht bewusst sondern unbewusst wahrgenommen – mit jedem Ton Obertöne mit, die je nachdem, welcher Ton folgt, unterschiedlich stark hörbar werden. Auch bekommt jeder Ton im Rahmen der angeschlagenen Grundtonart eine andere Stellung im Geschehen und verändert seine Qualität je nach Disharmonie oder Harmonie, in deren Kontexten er erklingt. Die ineinandergreifenden Sprach- und Satzmelodien in Jelineks Lecture verlangen ein Nachklingen und Mitklingen der zuvor angeschlagenen Töne, durch die die jeweils mitschwingenden semantischen und klanglichen Ebenen der Worte erkennbar werden. Diese musikalische Komposition der Sprachkunstwerke Jelineks ist die Grundlage ihrer in der Inszenierung der Lecture vermittelten musikalischen Poetik.

2. Winterreise

Auf eine weitere Ebene der Verknüpfung von Musik und Literatur möchte ich Sie noch aufmerksam machen. Neben der Inszenierung als Musikvortrag und der Komposition des sprachlichen Materials nach musikalischen Prinzipien findet sich bei Jelinek auch, was nicht verwunderlich ist, bedenkt man die Ausbildung als Musikerin, eine intensive Auseinandersetzung mit der Musiktradition. Insbesondere der österreichische Komponist Franz Schubert spielt in Jelineks Werk eine herausragende Rolle. Schon im Roman *Die Klavierspielerin* lässt sie Erika Kohut – Klavierlehrerin am Wiener Konservatorium und Hauptfigur des Romans – einer Schülerin Glasscherben in die Manteltasche stecken, damit diese beim Abschlusskonzert Schuberts *Die Winterreise* nicht spielen kann. Häufig flüchtet sie vor der Übermacht der Mutter, „Inquisition und Erschießungskommando in einer Person“⁴³, wie der Wanderer Müllers in die Natur, regelmäßig in die Praterwiesen aus der Stadt heraus, wo sie dann andere beim Geschlechtsverkehr beobachtet, dabei seltsam kalt, unbewegt und doch magisch angezogen. Sie fühlt sich wie ein totes Stück Holz, in das

⁴³ Elfriede Jelinek: *Die Klavierspielerin*. Reinbek bei Hamburg 2009, S. 7.

man versucht etwas hinein zu ritzen. Das ist ebenfalls ein Motiv aus den Gedichten Müllers („Auf dem Flusse“). Als sie konsequent beginnt, ihren eigenen Körper wie ein Stück Holz mit dem Rasiermesser des Vaters zu zerschneiden, wird das herunterrinnende Blut direkt mit Müllers Worten beschrieben: „Folge nach nur meinen Tränen, nimmt dich bald das Bächlein auf.“⁴⁴

Auf Jelineks Homepage findet sich wohl in Reaktion auf die Reaktionen auf den Roman ein Text *Zu Franz Schubert*, der beginnt: „Die Fragen liegen am Weg herum, und viele halten sie für unumgänglich, sie sind sogar stolz darauf zu fragen. Ist ja gut.“⁴⁵ Auch diesen Text markiert Jelinek so als Auftragsarbeit, als Antwort auf häufig gestellte Fragen. Mit dem Satz „Ist ja gut“ gibt sie dem Anliegen nach und dem Ganzen zugleich eine leicht spöttische und ironische Wendung. In uns nun schon bekannter Manier fährt sie fort.

Ein Rätsel, das Schubert ist. Ein Rätsel, das uns aufgegeben wird, indem einer sich selbst aufgegeben hat, und wir stehen jedenfalls nicht auf dem Adreßaufkleber.⁴⁶

Einen Brief aufgeben und sich selbst aufgeben werden sprachlich kurzgeschlossen. Das Bild, das dadurch entsteht: der Mensch als Postsendung, wird konsequent weiter entwickelt. Wir sind nicht die Adressaten dieser Menschenpost. Jelinek beansprucht für Schubert und Mahler zwar auf dem Heimatboden zu stehen, der aber der brüchigste ist, den man sich vorstellen kann. Die beiden Komponisten stehen in ihren Worten ständig vor dem Nichts. Deswegen

[...] sind auch diese Schubertiaden-Volkswesen nicht dazu da, daß man in ihnen zuhause ist, weil man sie so oder so ähnlich schon oft gehört hat und daher mitsingen kann.⁴⁷

Schubertiaden waren gesellige Zusammenkünfte in Privathäusern, bei denen Schuberts Lieder, Tänze, Klavier- und Kammermusik

⁴⁴ Elfriede Jelinek: *Die Klavierspielerin* (Anm. 43), S. 47.

⁴⁵ Elfriede Jelinek: *Zu Franz Schubert*. <http://www.elfriedejelinek.com>.

⁴⁶ Elfriede Jelinek: *Zu Franz Schubert* (Anm. 45).

⁴⁷ Elfriede Jelinek: *Zu Franz Schubert* (Anm. 45).

gespielt wurden.⁴⁸ Jelineks Verhältnis zur österreichischen Heimat und Kultur wird hier mustergültig deutlich. Die Vereinnahmung durch die Kulturpolitik verbittet sie sich nicht nur selbst. Auch Schubert und Mahler bzw. deren Musik sollen und können nicht vereinnahmt werden, trotz aller kulturpolitischen Bemühungen. Ein bemerkenswerter Zufall ist es, dass der Musikwissenschaftler Hans Heinrich Eggebrecht in seinem Standardwerk zur *Musik im Abendland* das Kapitel über Schubert auf eine Verortung des Musikers aufbaut, die er „im Abseits“ nennt.

[...] - er, der ehemalige Schulgehilfe und spätere „Liederkompositeur“ ist in den Randzonen der Gesellschaft verblieben, im Abseits. Verblieben? Oder zu Hause gewesen?⁴⁹

Entscheidend ist die Bedingung, aus der heraus Schuberts Lied, sein Lied überhaupt, entstanden ist. Das Abseits.⁵⁰

Auch wenn nicht nachgewiesen werden kann, ob Jelinek diese Eggebrechtsche Musikgeschichte und das Schubert-Kapitel darin tatsächlich kennt, so sind doch die Übereinstimmungen frappierend. In Jelineks kurzem Text zu Schubert sind die Parallelen zwischen dem eigenen Schreibverfahren und dem Kompositionsverfahren Schuberts, wie Jelinek es beschreibt, unverkennbar. Zu Schuberts beiden letzten Klaviersonaten D 960, B-Dur und D 959, A-Dur und hier besonders den zweiten Satz „Andantino“ schreibt sie:

Das Thema irrt herum und findet sich nicht mehr und findet kein Ende. Es erinnert sich immer wieder an seine Ausgangsstellung, trifft, wie zufällig, ein Seitenthema, das kurz zum Fenster hinausschaut, ob da noch etwas ist, aber gleich wieder zurückkommt und weiter im Kreis herumirrt. [...] Es ist nicht kontrapunktisches Ungeschick, in der Verarbeitung. Es wird hin- und hergefragt, und, obwohl Schubert sich vom Thema entfernt, bleibt er doch immer dort, ohne, und das ist seltsam ihm je näherzukommen.⁵¹

⁴⁸ S. Hans Heinrich Eggebrecht: *Musik im Abendland*. München 1991, S. 624 f.

⁴⁹ Hans Heinrich Eggebrecht: *Musik im Abendland* (Anm. 48), S. 634.

⁵⁰ Hans Heinrich Eggebrecht: *Musik im Abendland* (Anm. 48), S. 641.

⁵¹ Elfriede Jelinek: *Zu Franz Schubert* (Anm. 45).

Die herumirrenden Themen können wir in allen Texten Jelineks wiederfinden, auch das scheinbar Assoziative des Schreibens und Komponierens, das Abseitige, die verschiedenen Stimmen sowie die grundsätzliche Einsicht, dass das Thema selbst nicht mehr pointiert erfasst, sondern nur noch umschrieben werden kann. Der Aussagekern ist verschwunden. Das Schreiben und Komponieren dreht sich, die Traditionen und Konventionen zitierend, um diese Leerstelle herum. Die Hör- und Spielerfahrung, die mit den Werken Schuberts gemacht werden können, beschreibt Jelinek ebenfalls. Würde man die Namen ersetzen, könnte man meinen, einen Zuschauerbericht von einer Aufführung eines Theatertextes der Autorin Jelinek zu lesen:

Das was fehlt und gleichzeitig dazukommt [...] ist die Tatsache, daß etwas da ist, das uns gleichzeitig weggenommen ist, weil auch der Zuhörer indem er zuhört, sich selber enteignet wird, selbst wenn er seiner selbst noch so sicher sein mag. Der Hörer wird sozusagen verschlungen vom Schubert'schen Vakuum, das ihn als die nichtsgewisseste Musik, die ich kenne, [...] ihn [...] für Bruchteile von Sekunden, da die Zeit, relativ, rückwärts gelaufen ist, mit dieser Zeitpeitsche aus Klang zerbrochen und sich für immer entfremdet hat, ohne dass er es gemerkt hätte.⁵²

Schubert dient Jelinek zur Selbstverständigung als komponierende Autorin wie sie sich selbst genannt hat. Das etwas da ist, was uns zugleich weggenommen wird (die Sprache), passt sehr gut als Beschreibung von Jelineks Verfahren der Sprachentstellung. Auch das Bild der rückwärts laufenden Zeit, das für die Darstellung von Musik und Literatur als den beiden seit Lessings *Laokoon* zeitlichen Künsten eher ungewöhnlich ist, trifft auf die enge Verwebung der Klänge in Jelineks Verfahren zu. Die Verschiebungen im augenblicklichen Sprechen werden erkennbar im Kontext des Vorangegangenen sowohl im Text als auch in der Tradition. Vergangenheit und Gegenwart fallen so ineinander und sich gegenseitig ins Wort. Die Zeit scheint still zu stehen. Auch dieser Text zu Schubert kann so, das zeigt auch seine rhetorische Rahmung, in der Jelinek auf die aus dem Publikum gestellten Fragen verweist, als poetologische Aussage verstanden werden.

⁵² Elfriede Jelinek: *Zu Franz Schubert* (Anm. 45).

Die Beschäftigung der Autorin mit Schubert, genauer mit Schuberts Vertonungen von Wilhelm Müllers Gedichtzyklus *Die Winterreise* ist in ihrem letzten Theaterstück schon am gleichnamigen Titel zu erkennen: *Winterreise*. Dieses Stück entstand auf Anregung der Münchner Kammerspiele und wurde dort 2011 unter der Regie von Johan Simons uraufgeführt.⁵³ Es wurde im gleichen Jahr mit dem Mühlheimer Dramatikerpreis ausgezeichnet und Stück des Jahres der Zeitschrift *Theater heute*. Es besteht aus 8 Kapiteln, die den Gang des Wanderers aus Müllers Gedichtzyklus wiedererkennen lassen.⁵⁴ Erinnern wir uns an den Gedichtzyklus Müllers: „Fremd bin ich eingezogen, / Fremd zieh ich wieder aus“, beginnt das erste Gedicht mit dem Titel „Gute Nacht“.⁵⁵ Es erzählt von einem Wanderer der zurückblickend auf einen Mai voller Liebe und Versprechungen im Winter des nachts aus der Stadt heraus wandert: „was soll ich länger weilen, / Daß man mich trieb hinaus? / Laß irre Hunde heulen / Vor ihres Herren Haus!“⁵⁶ Im zweiten Gedicht zeigt die Wetterfahne auf dem Haus des Liebchens Untreue an. Dann umgibt die Winterwelt den Sprechenden und von seinen Augen fallen gefrorene Tropfen. Er träumt vom Lindenbaum im Mai: „Am Brunnen vor dem Thore, / Da steht ein Lindenbaum:“ an dem er nun vorbeizieht, denn: „die kalten Winde bliesen / mir grad’ in’s Angesicht, / Der Hut flog mir vom Kopfe, / Ich wendete mich nicht.“⁵⁷ Er beschwört in Gedanken das baldige Aufbrechen des gefrorenen Flusses, der seine Tränen mitnehmen soll. Am Fluss aber: „Mit harter, starrer Rinde / hast du dich überdeckt, liegst kalt und unbeweglich / im Sande ausgestreckt.“,⁵⁸ worauf er noch schneller weiter flieht, von Irr-

⁵³ Rezension der Uraufführung: Silvia Stammen: „Ausweichmanöver im Sturm. Johan Simons verirrt sich an den Münchner Kammerspielen in Elfriede Jelineks ‚Winterreise‘“. In: *Die Zeit* 10. Februar 2014, 7, S. 54.

⁵⁴ Vgl. Björn Hayer: „Jetzt bin ich aus mir selbst verweisen worden“. (Anti-)Identitäten in Elfriede Jelineks „Winterreise“ und Wilhelm Müllers „Die Winterreise“. Marburg 2012, S. 16.

⁵⁵ Wilhelm Müller: *Die Winterreise und Die schöne Müllerin*. Mit Zeichnungen von Ludwig Richter. Zürich 1984, S. 7.

⁵⁶ Wilhelm Müller: *Die Winterreise* (Anm. 55), S. 8.

⁵⁷ Wilhelm Müller: *Die Winterreise* (Anm. 55) S. 14 f.

⁵⁸ Wilhelm Müller: *Die Winterreise* (Anm. 55), S. 18.

lichtern sich gerne in die Irre führen lässt, denn: „Jeder Strom wird's Meer gewinnen, / Jedes Leiden auch sein Grab.“⁵⁹ Er findet trügerische Zuflucht in einer Köhlerhütte, träumt vom Frühling, zieht einsam weiter seiner Wege, zieht am Dorf vorbei, in dem die Hunde bellen und die Ketten rasseln, vermeidet die Wegweiser und Wege, die alle gehen und schlägt stattdessen die Straße ein, „die noch keiner ging zurück“.⁶⁰ Das Wirtshaus entpuppt sich als Totenacker und zuletzt trifft er auf einen Leiermann, der hinterm Dorfe barfuß auf dem Eis stehend seine Leier dreht, obwohl sein Teller immer leer bleibt und die Hunde ihn anknurren. Der Liederzyklus schließt mit den Versen: „Wunderlicher Alter, soll ich mit dir gehen? / Willst zu meinen Liedern deine Leier drehn?“⁶¹

Die Nobelpreisrede nimmt die Motive Weg und Hund ebenfalls aus diesem Liederzyklus auf. Sie erzählt vom Weg, auf dem die anderen zusammen mit dem Hund der Sprache gehen und vom Abseits, in dem das Ich steht, entweder ohne den Hund Sprache oder von ihm angeherrscht und gebissen. Diese Erzählung erscheint vor der Folie der Müllerschen Winterreise als eine Radikalisierung des Vertriebenseins. Die Gegenüberstellung zwischen den Anderen und dem Ich ist genauso fundamental. Während dem Wanderer bei Müller aber noch die Worte zur Verfügung stehen, um sich zu erinnern und sich, wenn auch in Einsamkeit und Melancholie durch die Wanderung und durch die Sprache, also die Gedichte, seiner selbst zu vergewissern, steht diese Möglichkeit dem Ich der Nobelpreisrede nicht mehr offen. Die Sprache hat sich verselbstständigt und gegen das Ich gewandt. Auch die Bewegung hat sich verkehrt. In der Nobelpreisrede sind es die Anderen auf dem Weg, die immer weiter gehen, ist es die Sprache, die sich immer weiter entwickelt und weiter spricht, während das Alles dem Ich nur noch passiert und es der Bewegung des Zeitenwindes sprach- und bewegungslos ausgeliefert ist. Das Wandern als aktiver Weltzugriff steht dem Ich nicht mehr zur Verfügung.

⁵⁹ Wilhelm Müller: *Die Winterreise* (Anm. 55), S. 30.

⁶⁰ Wilhelm Müller: *Die Winterreise* (Anm. 55), S. 27.

⁶¹ Wilhelm Müller: *Die Winterreise* (Anm. 55), S. 39.

Der Theatertext *Winterreise* lehnt sich im Verlauf der Erzählung genau an den Verlauf des Müllerschen Gedichtzyklus an, startet aber von einem anderen Ausgangspunkt, den wir als den aus der Nobelpreisrede wiedererkennen. Müllers „Fremd bin ich eingezo-gen / Fremd zieh ich wieder aus“ wird zu: „Was zieht da mit, was zieht da mit mir mit, was zieht da an mir?“⁶² An die Stelle einer Selbstbestimmung als Fremder tritt hier die Frage nach dem, was das sprechende Subjekt unerwünscht begleitet, ja die sprechende Figur antreibt. Hat man durch die Anfangsfrage zunächst den Eindruck, dass man selbst, also die Zuhörenden/Zuschauenden gemeint seien, wird schnell klar, dass es sich um einen um sich selbst kreisenden Monolog handelt. „Ich spreche mit mir selbst, sonst spricht ja niemand mit mir. Ich stecke bis zum Hals in meinem Scheitern.“⁶³ Durch den ganzen Text ziehen sich Fragen, die beantwortet werden durch: „keine Ahnung“ oder: „Wer weiß, wer das weiß? Egal.“⁶⁴ Die Ausweglosigkeit allen Sprechens ist Ausgangspunkt dieses Stückes. Das Ich, das hier spricht, besteht so aus vielen verschiedenen aber kaum noch voneinander zu unterscheidenden Stimmen. Diese prosahaften Sprachflächen, die zwar rhetorisch als Figurenreden konzipiert sind, zugleich aber keine erkennbaren Figuren mehr vorgeben, sind typisch für Jelineks Theatertexte, die auf diese Weise als „unmögliche“ Theatertexte verstanden werden können oder auch als die Möglichkeiten des Theaters erst befreiende, je nach Standpunkt. Horace Engdahl formulierte diesen Aspekt in seiner Laudatio so:

Ihre Stücke sind kein Theater, sondern „Texte, die gesprochen werden sollen“, befreit von der Tyrannei der Rollen. Voller Staunen haben die Regisseure entdeckt, dass sie ihnen Material in die Hand gegeben hat, um das Theater zu revolutionieren.⁶⁵

Jede Inszenierung eines Textes ist so zunächst völlig frei von Vorgaben. Die Aufgabe des Zu-Gehör-Bringens und Zur-Schau-Stellens gibt Jelinek programmatisch an die Regisseure und Thea-

⁶² Elfriede Jelinek: *Winterreise*. Reinbeck bei Hamburg 2012, S. 7.

⁶³ Elfriede Jelinek: *Winterreise* (Anm. 62), S. 7.

⁶⁴ Elfriede Jelinek: *Winterreise* (Anm. 62), S. 7.

⁶⁵ Horace Engdahl: „Laudatio.“ In: Pia Janke: *Literaturnobelpreis Elfriede Jelinek* (Anm. 11), S. 253-256, hier S. 254.

tergruppen etc. ab. Darin gleicht ihr Verfahren dem der musikalischen Komposition. Die Aufführung ist ein davon getrennter zweiter Bereich der künstlerischen Produktion. Nur die Nobelpreisrede hat sie selbst mit sich selbst als Ausführende inszeniert. Die verschiedenen Inszenierungen der Stücke Jelineks durch andere Regisseure könnten daher unterschiedlicher kaum sein.

In *Winterreise* scheint es zunächst, hervorgerufen durch die Kenntnisse von Schuberts/Müllers *Winterreise*, ein Wanderer zu sein, der spricht. Er unterliegt aber einer „Wanderpflicht“. Die anderen aber, so wie es in der Nobelpreisrede begründet wurde, sprechen immer schon mit. Teilweise spricht eine als Frau gekennzeichnete Stimme, in Kapitel 7 spricht die Stimme des Vaters. Die Gedichte „Letzte Hoffnung“, „Im Dorfe“, „Täuschung“, „Der Wegweiser“, „Das Wirtshaus“ und „Irrlicht“ aus dem Liederzyklus sind die Vorlagen für Jelineks Vaterfigur, die in der zur Wildnis mutierten Gesellschaft umher irrt und die Wegweiser nicht mehr versteht. Das ist nicht nur ein sehr persönliches Bild für die Auseinandersetzung mit der langen Krankheit des eigenen Vaters, sondern zugleich auch Ausdruck für die Ausweglosigkeit der Suche nach einer Sprache, die das auszudrücken imstande wäre. Der Vater spricht von sich selbst als dem Wanderer Müllers:

Was soll ich länger weilen, daß man mich trieb hinaus? Gut. Von mir aus. Wenn man es will, so treib ich also hinaus, die grünen Wiesen leuchten hell. Da wars geschehen um mich Gesell.⁶⁶

Die erste Frage ist ein direktes Zitat aus dem ersten Gedicht des Zyklus. Die grünen Wiesen zitieren das Gedicht „Frühlingstraum“.

Sie haben mich abgeschoben. Mein Verstand ist mir schon längst vorausmarschiert, einholen kann ich ihn nicht mehr. Keine Ahnung, ob für mich im Mai noch was blühen wird, vielleicht sogar früher, keine Ahnung. Ich hatte einmal jemand, da war doch was, meine Frau, meine Tochter, aber die sind jetzt fort. Nein, ich bin fort, sie sind da, oder?⁶⁷

⁶⁶ Elfriede Jelinek: *Winterreise* (Anm. 62), S. 73.

⁶⁷ Elfriede Jelinek: *Winterreise* (Anm. 62), S. 73.

Die Rede der Vaterfigur ist so ganz durchzogen von den Verweisen auf den romantischen Gedichtzyklus. Sie ist aber auch als verrückte gekennzeichnet, die nicht weiß, wovon sie spricht. Die romantische Selbstvergewisserung als jemand, der in die Fremde wandert und durch die Erzählung davon zu sich selbst findet, ist hier bis zur Zerstörung gesteigert als irres, entfremdetes Sprechen, das sich bis zur Unkenntlichkeit mit anderen Stimmen vermischt. Im Wechsel mit den in Kapitel sieben chorisch sprechenden Stimmen der Frauen (Mutter und Tochter) und mit denen vom Pflegepersonal sowie denen der an Demenzerkrankten Verdienenden ergibt sich eine Litanei, die durch die refrainartig sich wiederholenden direkten Zitate und Motivaufnahmen aus Müllers Gedichten strukturiert ist. Sie mündet in ein Stammeln, das eine reine Formvariation aus Chiasmus und Parallelismus ist: „Kann weiter nicht, nicht weiter. Kann nicht. Kann nicht. Aus.“⁶⁸

Das letzte Gedicht der *Winterreise* von Müller und Schubert „Der Leiermann“ ist auch der Verweistext für das letzte Kapitel von Jelineks Text. Eggebrecht formuliert zu Schuberts Vertonung:

In dem Sinne von Romantik, wie wir sie hier zu verstehen versuchen, ist unter Schuberts Liedern *Der Leiermann* wohl das romantischste von allen: Elendigkeit des Daseins in brutaler Ausweglosigkeit - [...].⁶⁹

Jelinek nimmt diese „alte Leier“ für ihr Schreiben in Anspruch. Das letzte Kapitel des Theatertextes ist ein virtuoser Zusammenschluss aller Themen und Motive, die Jelineks Schreiben durchziehen. Es beginnt mit einem verneinenden Verweis auf Trakls „Ein Winterabend“. Die Sprecherin möchte ein Strom sein, um ins Meer zu kommen. „Doch kein Strom tritt still zur Tür herein“⁷⁰ und alle Möglichkeiten des Seins sind der Sprecherin verwehrt. Diese völlige Vernichtung aller Möglichkeiten wird vor dem Hintergrund eines österreichischen Winterurlaubsortes zele-

⁶⁸ Elfriede Jelinek: *Winterreise* (Anm. 62), S. 104.

⁶⁹ Hans Heinrich Eggebrecht: *Musik im Abendland* (Anm. 48), S. 642.

⁷⁰ Elfriede Jelinek: *Winterreise* (Anm. 62), S. 105. Vgl. Georg Trakl: „Ein Winterabend [...] Wanderer tritt still herein / Schmerz versteinerte die Schwelle. [...]“ In: ders.: *Gedichte*. Frankfurt/Main 1964, S. 46.

briert, in dem die Ideologie der Selbstverwirklichung durch Sport, des gottgleichen Daseins der Stars und der Macht der Bewegung (gemeint ist wohl die „Bewegung“ Jörg Haiders), die alle mitreißt, nur die Sprechende nicht, herrscht. Die Sprechende ist zur Bewegungslosigkeit verdammt: „Ich bin nicht dabei. Ich bin nicht.“⁷¹ Diese Standortbestimmung bildet einen Refrain und unterteilt den Text in Themenabschnitte: der Sport, die Bewegung, Massentierhaltung, der rassistisch motivierte Mord an den vier Roma, die Literatur, besonders Ingeborg Bachmann, die tote Frau im Wasser, die Musik (stellvertretend für die Medien), die so laut ist, dass man die Tode auf der Skipiste gar nicht mehr hört. Musikalisch würde man das eine Reprise nennen: Alle Themen werden noch einmal aufgegriffen, miteinander verwoben und zu Ende geführt. Die Coda, also der Abschluss der Reprise, in der alle Themen noch einmal aufgerufen worden sind, beginnt:

So da stehe ich also mit meiner alten Leier, immer der gleichen. Wer will dergleichen hören? Niemand. Immer dieselbe Leier, aber das Lied ist doch immer dasselbe!⁷²

Die Stimme des Ich kommentiert Jelineks eigenes Schreiben. Das Ich in Müllers Gedichten verbündete sich mit dem Leiermann: „Wunderlicher Alter, / Soll ich mit dir gehen? / Willst zu meinen Liedern / Deine Leier drehn?“⁷³ Das Ich bei Jelinek ist die Leierfrau. Weil sich aber die Stimmen vermischen und das identitäre Sprechen nicht mehr möglich ist, ist das Ich zugleich die Anderen, die auf die Leierfrau schauen, die barfuß auf dem Eis steht, ihre alte Leier dreht und der niemand zuhört:

Immer dasselbe, fällt Ihnen denn nichts andres ein? Was ist das für eine Sprache, die Sie da sprechen? Wer soll denn das verstehen? [...] Wir hören nicht zu, da können Sie machen, was Sie wollen. Machen Sie mal was dagegen, daß wir nicht zuhören!⁷⁴

Die Stimme der Anderen spricht gegen die Leierfrau an. Die Stimme imaginiert, was passieren würde, wenn man doch auf die Leierfrau hören würde, die immer nur hinhört, und das „Stampfen

⁷¹ Elfriede Jelinek: *Winterreise* (Anm. 62), S. 109.

⁷² Elfriede Jelinek: *Winterreise* (Anm. 62), S. 117.

⁷³ Wilhelm Müller: *Die Winterreise* (Anm. 55), S. 39.

⁷⁴ Elfriede Jelinek: *Winterreise* (Anm. 62), S. 118 f.

und Wummern“ der Pistenmusik abstellen würde und plötzlich jeder in sich selbst ein Hinhören aufwecken müsste und jeder allein hören würde:

Es wäre ein anderes Hören, wenn jeder auf sein Inneres hören würde. Es geht nicht, daß jeder etwas anderes hört, weil jeder ja ein anderes, ganz eigenes Inneres hat. Das geht einfach nicht. Es wäre schreckliche Stille, [...].⁷⁵

In diesem Wutausbruch gegen die Leierfrau entsteht in der Betschwörung einer Katastrophe plötzlich ein positives Bild davon, wie es doch sein könnte, stünde nicht alles im Konjunktiv: „Es wäre ein anderes Hören, wenn jeder auf sein Inneres hören würde.“ Die Wutrede aber weiß selbst nichts von dieser positiven Erkenntnis und dem Verdrängten, das kurz an die Oberfläche tritt, sondern fließt ohrenlos („Wir haben keine Ohren mehr“⁷⁶) darüber hinweg. Die Leierfrau steht bewegungslos auf dem Eis, und während alles andere um sie her sich fortbewegt, muss sie bleiben. Alle imaginierten Selbstverortungen der Autorin sind statisch: im Abseits in der Nobelpreisrede, vor dem Abgrund wie bei Schubert, auf dem Eis wie hier.

Ihre Füße wärmen das Eis schon auf, wir sehen, daß sie gleich versinken werden, sehr unvorsichtig von Ihnen das Eis, auf dem Sie stehen, mit ihren Sohlen aufzuwärmen, [...]. [...], Sie werden die eigene kleine Grundfläche, auf der Sie stehen und die ausgerechnet aus Eis besteht, Sie haben sich das ja so ausgesucht, mit sich selbst zerschmelzen. Sie haben sich selbst jede Grundlage entzogen. [...], Sie haben ihre Stimme gefährdet, als Sie sie überschreien wollten, [...]. [...], Sie haben ihre Stimme selbst versenkt, als Sie sich auf dieses brüchige Eis gestellt haben, noch dazu barfuß!, ungeschützt! Dumm von Ihnen!, dumm gelaufen!, [...].⁷⁷

Damit sind auch wir bei der Coda dieser Vorlesung angekommen. Das Abseits der Nobelpreisrede, von dem wir ausgegangen waren, hat sich in eine Eisfläche verwandelt, die nicht trägt, weil die Leierfrau sich ihr ungeschützt ausgesetzt hat. Sie versinkt, aber auch unter Wasser dreht sie ihre Leier weiter, man hört sie nicht

⁷⁵ Elfriede Jelinek: *Winterreise* (Anm. 62), S. 123.

⁷⁶ Elfriede Jelinek: *Winterreise* (Anm. 62), S. 126.

⁷⁷ Elfriede Jelinek: *Winterreise* (Anm. 62), S. 124.

mehr, man sieht es nur an den Luftblasen, die aufsteigen. Die komponierende Autorin Jelinek ist zur alten und beschimpften Leierfrau geworden, die sich selbst als außerhalb der Zeit (es sind immer die alten Lieder) ohne einen Ort und ohne eigene Stimme imaginiert. Sie lässt daher andere Stimmen sprechen und urteilen:

Sie hätten eine andere Reise wählen können, [...] und eine andre Leier wählen können, doch das wäre dann keine Zeit mehr gewesen und keine Leier. Das hätte auch außerhalb des Wassers, außerhalb der Tiefe stattfinden können. Das wäre dann etwas anderes gewesen. Das wäre was gewesen! Ja, das wäre natürlich was andres gewesen!⁷⁸

Wenn es einen Ort gegeben hätte und eine Zeit für andere Lieder, hätte sie andere Wege eingeschlagen und andere Instrumente bevorzugt, dann wäre in der Tat alles anders gewesen. Auch hier stellt Jelinek das Rhetorische der Rede durch die Wiederholungen deutlich aus. Es ist das unwahre Sprechen über das Unwahre, was hier vollzogen wird und der Leierfrau als gewesene Möglichkeit angeboten wird, hätte sie andere Entscheidungen getroffen. Die Selbstbeschimpfung ist so Standortbestimmung und Selbstkritik in einem. Sie vollzieht ein weiteres Mal das, wovon sie spricht. Weil Jelinek buchstäblich und wörtlich an den Grenzen der Sprache arbeitet, an ihnen entlangwandert und – wie in ihren Worten Schubert und Mahler – dabei immer vor dem Nichts steht, radikalisiert sie die moderne Sprachkritik in einer Weise, die von Brutalität und Entschlossenheit gekennzeichnet ist, aber auch vor dem Irrsinn nicht die Augen verschließt, der damit notwendig verbunden ist. Die musikalischen Verfahren scheinen eine Möglichkeit zu eröffnen, Sprache aus dem Gewaltzusammenhang zu befreien. Diese Möglichkeit bleibt aber unbestimmt und undeutlich, es entsteht deswegen noch kein wahres Sprechen. Die Auseinandersetzung mit dem romantischen Topos von der Musik als Herzenssprache und mit dem Bild der Musikerin zeigt das sehr deutlich. In dieser Radikalität steht die Autorin jetzt nicht mehr im Abseits, nicht mittendrin mit ihrer alten Leier, auch nicht mehr vor dem gegnerischen Tor, sondern sie hat sich selbst ausgelöscht, versunken im Wasser, das nur noch Spuren der Bewegung der alten Leier zeigt. Was wir da zu hören bekämen, wäre alles anders gewe-

⁷⁸ Elfriede Jelinek: *Winterreise* (Anm. 62), S. 127.

sen, gäbe es die Zeit nicht und könnten wir es hören, dafür müssten wir wohl ein neues Hören lernen: Musikhören im Konjunktiv. Wir können es ja mal versuchen!

Visualität und Lyrik: Verse als Bilder sehen, mit Versen Bilder sehen

I. Verse sehen

Wie naheliegend ist eigentlich dieser Titel: Visualität und Lyrik, Verse als Bilder sehen, mit Versen Bilder sehen? Das Lyrische verweist zunächst auf eine andere Sinneswahrnehmung, auf diejenige nämlich, die über das Ohr vermittelt wird. Die Gattungsbezeichnung Lyrik, die heute vor allem auf überschaubare sprachliche Kunstwerke in Versen verweist, geht zurück auf die griechische *Lyra*, die Leier. Lyrik bezieht sich daher etymologisch zunächst auf den Gesang, der die Lyra begleitet, auf das Lied also. Schon in der barocken Poetik von Martin Opitz wird zugleich auf die Kürze der Lyrik beziehungsweise des Gedichts verwiesen, der Zusammenhang mit dem Lied bleibt stark.

Mit Liedhaftigkeit gehen Phänomene einher, die wir vielfach mit dem Lyrischen assoziieren: Wir erwarten eine besondere Rücksicht auf Sprachklang, durch Metrum, Rhythmus, Reim und spezifische Lautfiguren vermittelt.

Die Erscheinungsformen lyrischen Sprechens haben sich indes bis heute so weit ausdifferenziert, dass der Zusammenhang zwischen Lyrik und Lied allein keine treffsichere, die vorfindlichen Phänomene umfassende Gattungsdefinition mehr erlaubt. In einer resonanzstarken „Minimaldefinition“ stellt daher Dieter Lamping den Vers ins Zentrum: Das Gedicht, so Lamping, ist „Einzelrede in Versen“. Und den Vers, so möchte ich ergänzen, sieht die Leserin des 21. Jahrhunderts, lange bevor sie ihn hört. Deshalb stehen Visualität und Lyrik dichter zusammen, als es die Herkunft im Lied zunächst nahelegt.

Mit einer Seite aus dem Gedichtband *Schwanenliebe. Zeilen und Wunder* von Sarah Kirsch sei dies zunächst entfaltet (Abb. 1). Das Blatt ließe noch reichlich Platz für weitere Ausführungen. Im oberen Bereich, wo sich das Gedicht findet, ist nur ein Drittel des verfügbaren Raumes ausgefüllt, und freilich ließe sich zwischen

dem Punkt am Ende des Textes und der Seitenangabe am Fuß des Blattes noch manches zeigen.

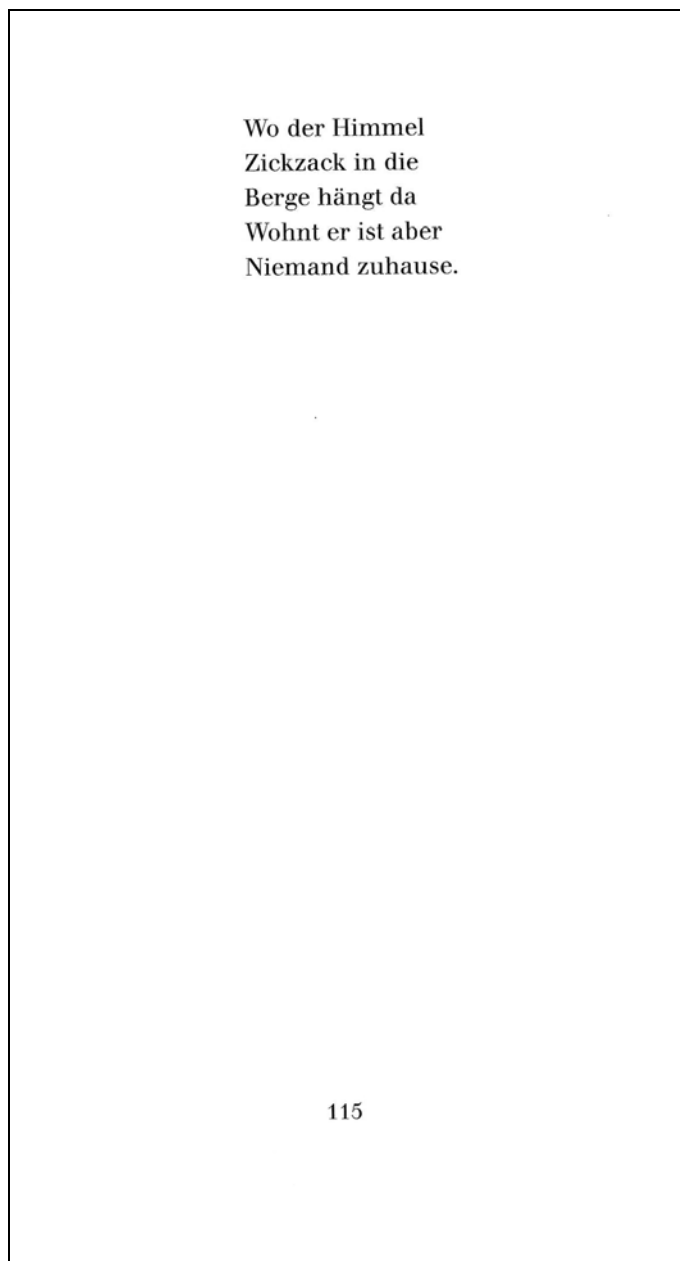


Abb. 1

Die Seite erlaubt uns – wie die meisten Seiten dieses lesenswerten Bändchens – die Konzentration auf wenige, in diesem Fall fünf Verse. Sie sind linksbündig notiert, jeder Vers beginnt mit einem Großbuchstaben:¹

¹ Sarah Kirsch: „Wo der Himmel“. In: dies.: *Schwanenliebe. Zeilen und Wunder*. Stuttgart, München 2001, S. 115.

Wo der Himmel
Zickzack in die
Berge hängt da
Wohnt er ist aber
Niemand zuhause.

Die Kehre am Schluss – das Wort ‚Vers‘ geht auf lateinisch *verte-*re: kehren, wenden, drehen zurück – könnten wir auch ganz anders setzen. Legte man im Wege des Experiments die Wortfolge ohne Wortzwischenräume in *scriptio continua* vor, verbunden mit dem Auftrag, selbst zu segmentieren, würden die meisten wohl anders vorgehen. Mit Schrägstrichen sind hier plausible Segmentierungen gesetzt, gern würde man auch jeweils ein Komma setzen:

WODERHIMMELZICKZACKINDIEBERGEHÄNGT/DAWOHNTER/ISTAB
ERNIEMANDZUHAUSE.

Anders jedoch im Falle des titellosen Gedichts von Sarah Kirsch. Hier strukturiert die typographische Anlage den Vers. Die Pause ist unserem Leseohr gegenläufig gesetzt. Wir müssen daher das Schriftbild sehen, um den Text als Versrede lesen zu können. Es ist gerade die Spezifik der typografischen Pausen, die diesen Text von einem schlichten Satzgefüge abhebt und die poetische Wirkung erzeugt. Dazu trägt auch das – vom finalen Punkt abgesehen – Fehlen jedweder Interpunktion bei. Dem Gedicht gestatten wir, jedenfalls so wir lese-erfahren sind, in punkto Variation der sprachlichen Norm vieles.

Inwiefern hängt nun die poetische Wirkung, ja die Besonderheit und Ausdrucksstärke des Gedichtes an seinen erwartungswidrigen, optisch gesetzten Versgrenzen? Die einfachste Beobachtung ist sicherlich die, dass dann, wenn die Versgrenze in eine Lesepause überführt wird, Gewichtungen neu verteilt werden: Das Zickzack wird nicht einfach angeschlossen, sondern steht prägnant und assoziationsverstärkend am Versanfang. Sind hier die Blitze gemeint, die bei Gewitter vor den Bergwänden stehen? Das passte auch zu Verwendungsweisen von „Zickzack“ außerhalb von Schneiderstuben, zum Beispiel zum ersten Beleg im Grimm’schen Wörterbuch, der aus Wielands *Oberon* stammt:

„auf einmal stürzt aus wolkenlosen höhen zickzack ein feuriger strahl herab.“

Die Definition nach Grimm lautet: „eine in abwechselnd ein- und ausspringenden winkeln geknickte linie oder eine so ablaufende bewegung“.² Erstaunlich ist dann freilich die Verbalphrase insgesamt: Zickzack in die Berge hängen. Der personifizierte Himmel nimmt das Zickzack womöglich in die Hände wie ein Stück Wandschmuck und hängt es in die Berge, statt dass er Blitz und Donner schickt wie ein gewaltiger Gott. Ein solches Bild jedenfalls evoziert das Gedicht.

Sehr auffällig ist dann die Stellung des deiktischen Adverbs „da“, das das erste Wort des Gedichts „Wo“ wieder aufnimmt, diesmal am Ende des Verses. Verlangt ist eine Pause davor, genau dort, wo das Komma fehlt, und eine Pause im Anschluss, dort, wo eben die Versgrenze gesetzt ist. Man kommt nicht umhin, das „da“ deutlich hervorzuheben. Es erhält umso mehr Gewicht, als der Himmel ja eher beiläufig eingeführt wurde. In einem Satz wie ‚Ich wohne dort, wo der Himmel Blitze schickt‘ dreht sich syntaktisch mehr um das Subjekt ‚Ich‘ als um den Himmel. Hier aber erwarten wir erst noch die Einführung des Entscheidenden. Und das fällt wenig spektakulär aus: „da / wohnt er“. Wer, der Himmel? Statt einer Antwort heißt es: „ist aber / Niemand zuhause.“ Auf die bestimmte Angabe „da wohnt er“, folgt die Einschränkung unmittelbar: ist aber. Das eigentliche Schwergewicht liegt dann beim Niemand. Keiner da, das Obergeschoss steht leer. „Er“ kann sich zwar auf den Himmel beziehen, allein: der hängt doch gerade Zickzack in die Berge, ist also da. „Er“ kann sich auch auf den Klassiker unter den Himmelsbewohnern, auf Gott, beziehen, dann hätten wir es mit einer Verschiebung zu tun, die noch sehr im Verweisungszusammenhang der Verse bliebe: Der Himmel und Gott liegen im religiösen Sprachgebrauch nicht weit auseinander und dahin gehören auch die Berge: „Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen, woher kommt mir Hilfe“ heißt es im 121.

² *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*. 16 Bände in 32 Bänden. Leipzig 1854-1961, Bd. 31, Sp. 887 bis 889.

Psalm (Vers 1).³ Hier wird diese Frage weitergetrieben und nicht aufgehoben, während im Psalm der zweite Vers bestärkend lautet: „Meine Hilfe kommt vom Herrn, / der Himmel und Erde gemacht hat.“ Ich lese das Gedicht von Sarah Kirsch als eine unprätentiös vorgetragene Beschreibung moderner Obdachlosigkeit. Statt uns den Himmel bewohnt und womöglich beschirmend vorzustellen, verweist die Stimme, die in diesen Versen laut wird, eher auf eine Abwesenheit dessen, der zunächst als anwesend zu denken war.

Visualität und Lyrik: Im 21. Jahrhundert identifizieren wir, so sollte deutlich geworden sein, das Gedicht über das Auge. Wir können dabei auf das Ohr nicht verzichten – auch wenn es vielleicht eher ein inneres Hören ist, das uns begleitet –, wir arbeiten also lesend wie vorlesend synästhetisch, indem wir unterschiedliche Sinneswahrnehmungen mehr oder weniger bewusst integrieren. Das erste, unmittelbare Erfassen dessen, worum es sich gattungsmäßig handelt, läuft, so wir mit den Konventionen vertraut sind, schon übers Auge, mit dem ersten Blick.

Über das Auge läuft dann auch die Begegnung mit einem alle Gattungsdefinitionen gerne sprengenden Gebilde, Christian Morgensterns bekanntem Anti-Text: *Fisches Nachtgesang* von 1905:⁴

Fisches Nachtgesang

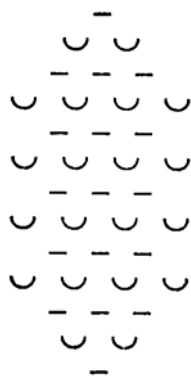


Abb. 2

³ *Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Mit Apokryphen.* Stuttgart 1985. (Revidierte Fassung von 1984). Psalm 121, S. 615.

⁴ Das Gedicht ist folgender Anthologie entnommen: *Das große deutsche Gedichtbuch. Von 1500 bis zur Gegenwart.* Neu herausgegeben und aktualisiert von Karl Otto Conrady. München, Zürich 1991, S. 402.

Scheinbar sprengt dieses Stück die „Minimaldefinition“ des Gedichts von Lamping, wonach dieses „Versrede“ sei, und in der Tat ist es mit der Rede angesichts der Stummheit des Tieres schwierig. Dennoch: Der Verweis auf die Versstruktur ist augenfällig.

Wir sind bei dieser visuellen Identifikation des Gedichts auch insofern Kinder unserer Zeit, als wir – anders als das Mittelalter – von einer gewissen Fülle profitieren: Dass Kirschs Gedicht so großzügig auf der Seite platziert wird, verweist auf die materiale Selbstverständlichkeit des Papiers: Der Raum für die entsprechende Kontemplation, der Raum des Nachspürens wird – verlegerseitig vermutlich willig, sang- und klanglos – bereit gestellt.

Literarhistorisch war der Vers zunächst nicht mit einer typographischen Pause verbunden, sondern allenfalls durch die Virgel angezeigt. Er hing auch mit solchen Segmentierungen zusammen, die die Syntax nahe legte. Die Lust an der augenfälligen Gestaltung freilich ist vor allem dem Barock und der Dichtung des 17. Jahrhunderts eingeschrieben. Dabei treffen wir auf Verweisstrukturen, die bei Sarah Kirsch immerhin als Folie der Auseinandersetzung oder mindestens als Referenzpunkt der dichterischen Artikulation deutlich werden.

II. Visuelle Poesie: Die barocke Poetik

Die ikonische Dimension des Gedichts von Sarah Kirsch wie der modernen Lyrik insgesamt weist in der Regel „keine unmittelbare Referentialität“ auf.⁵ Anders werden insbesondere im barocken Figurengedicht Verse zu einem eigenen bildhaften Zusammenhang gefügt, der dem Text eine Gestalt eigener Würde gibt: „Die ikonische Referentialität des Textes ist das gattungskonstitutive Merkmal der visuellen Poesie [...]“.⁶

Von Bilder-Reimen ist daher in vielen barocken Poetiken die Rede. Eine sprechende Beschreibung dieses durchaus internationalen Phänomens findet sich bei Johann Christoph Männling 1685 in seiner Poetik *Der Europäische Parnassus*:

⁵ Seraina Plotke: *Gereimte Bilder. Visuelle Poesie im 17. Jahrhundert*. München 2009, S. 11.

⁶ Plotke (wie Anm. 5), S. 11.

Bilder-Reime / so die Frantzosen Accolade nennen / welche recht die Mahlery der Poeten können heissen / sind diejenigen / welche der Natur nachgehen / und eine Sache gleichsam lebendig / oder wie sie beschaffen ist / vorstellen. Unter die Bilder-Reime werden gerechnet: Ein Hertze / Ey / Creutz / Becher / Blumkrug / Spiegel / Stern / Rose / Tulipan / Narcisse / Baum / Pyramide / Apffel / und dergleichen / welche Sachen alle durch die Verße also müssen abgemahlet werden / daß sie eben daßjenige praesentieren was man will haben [...].⁷

Damit werden explizit zwei mediale Formen übereinander gelegt: Die Schrift und das Bild; „ut pictura poesis“ – wie in der Malerei, so in der Dichtung – lautet die geläufige Formel. Ein Gedicht, so fordert es Horaz, dessen *Ars poetica* die Wendung entlehnt ist, sei wie ein Gemälde. In den barocken Poetiken wird dieser Gedanke dahingehend ausgeführt, dass Malerei und Dichtkunst durchaus in Nähe zueinander gesehen werden: Wie der eine mit dem Pinsel arbeitet, so der andere mit der Feder, beiden ist das Gestalten und Ausschmücken ihrer Einfälle eigen. So formuliert Georg Neumark in seiner Poetik *Poetische Tafeln* (1667):

Denn wie die Poeten ihre Entzückung und Vertaumelung im Kopffe haben / also haben selbe die Mahler in den Händen. Welcher Meinung jener berühmte Franzose [Pasquier] gewesen / wenn er erfordert / daß der Mahler entweder ein Poet sein sollte / oder der Poet ein Mahler / wo nicht mit dem Pensel / iedoch mit der Feder; weil das Auge und das Ohr / als die Sinne der Unterrichtung hiedurch zugleich beschäftigt / dem Gedächtniß eine Sache beweglichst vorzutragen angehalten werden.⁸

Die Sinne ‚Auge‘ und ‚Ohr‘ sind also in Tätigkeit gesetzt, die Sache gewinnt Nachdrücklichkeit, sie eignet sich zum Behalten. Explizit verweist Neumark auf das Gedächtnis, in dem das Vorgestellte – fraglos Bedeutsame – seinen Platz behalten wird.

Für die visuelle Poesie des Barock und ihre Bilder-Reime ist deren oft sinnbildlicher Charakter von großer Bedeutung, die Allegorie und ihre Verweisstruktur ist entscheidend. In einer bildlich gefassten Figur wird auf anderes, das dem Bild und seinem Text eingeschrieben ist, verwiesen.

⁷ Zitiert nach Plotke (wie Anm. 5), S. 125.

⁸ Zitiert nach Plotke (wie Anm. 5), S. 124. Gemeint ist der französische Literat Etienne Pasquier.

Georg Philipp Harsdörffer führt diesen zentralen Gedanken in seinem Werk *Der Poetische Trichter* aus, der 1648 bis 1653 erscheint. Das Kapitel heißt sprechend „Von den Bildereyen“:

Wie nun die Wort oder Reden in ihren eigentlichen oder figürlichen Verstand gebraucht werden (...) also verhält es sich auch mit den Bildern: Sie bedeuten, was sie vorstellen / wann man eine Geschichte oder ein Bildniß / oder eine Landschaft etc. mahlet / und dieses ist eigentlicher natürlicher Verstand. Sie bedeuten aber ein anders als sie vorstellen / und zwar Gleichniß- oder Erklärungsweis in den Sinnbildern / deßwegen also genennet / weil besagte Bilder einen verborgenen und nachdenklichen Sinn begreifen.⁹

Es folgt auf dieses Kapitel Harsdörffers eine Liste von Stichwörtern nach Art der allegorischen Wörterbücher – von a wie Aal bis z wie Zwilling –, die sich über stattliche 389 Seiten erstreckt. Dem barocken gebildeten Publikum dürfte vieles bekannt gewesen sein, denn die Reihe der allegorischen Zeichen war tief in das kulturelle Wissen eingegraben und wurde entsprechend präsent gehalten. Gleichwohl deutet das Bereitstellen entsprechender Nachschlagewerke in Poetiken und Lexika darauf hin, dass die Gelehrten die Notwendigkeit sahen, die Verweisstrukturen festzuhalten und für Zugänglichkeit zu sorgen. Das didaktische Interesse der Gelehrten fällt insgesamt nicht unerheblich aus: Sie gehören in der Regel zum Personenkreis derjenigen, die mit der Auseinandersetzung um Fragen der Poetik eine Mission verbinden, diejenige nämlich der Etablierung und Pflege des Deutschen als Dichtersprache und als Sprache des gelehrten Austauschs. In den Sprachgesellschaften der Barockzeit finden sie sich zusammen, unter anderem im Pegnesischen Blumenorden, auch in der Fruchtbringenden Gesellschaft. Dem 1644 gegründeten Pegnesischen Blumenorden in Nürnberg, übrigens der einzigen durchgängig bis heute bestehende Sprach- und Literaturgesellschaft, der der Fluss Pegnitz den Namen lieh, gehörten unter anderem Harsdörffer und Sigmund von Birken an.

⁹ Zitiert nach Plotke (wie Anm. 5), S. 117.

III. Der allegorische Bilderreim

Halten wir uns zunächst an einen einfachen Fall, der wohl keine Erklärungen über ein allegorisches Wörterbuch brauchte:

Ach! diese Stätt
das Sterbe - Bett
von Jesu war /
der Creuz-Altar.
Hier er das Dpfer ward für unsre Sünden.
Sein heiligs Haupt die Dornen must empfinden.
Die treue Händ' und Arme voll Erbarmen
Er breitet aus / uns Arme zu umarmen.
Es schreibt uns ein
den Händen sein /
der Nägel Stich.
Hier öffnet sich
das Herz / die Seit:
ist groß und weit
zur Zuflucht - Höl /
für deine Seel.
Hier briet das Lamm
am Creuzes-Stamm
in Liebes - Blut /
betrieft mit Blut:
es lädt uns ein
zu Brod und Wein.
Die schwache Knie
sich beugen hie:
weil sein Gebet
für dich abgeht.
Umfang die Füß /
die gehn gewiß
den Weg dir vor /
zum Himmels-Thor:
durch Creuz u. Leid
zur Himmels Freud.

Abb. 3

Das Kreuz von Sigmund von Birken (1679)¹⁰ verweist ikonisch auf das Zentrum des christlichen Glaubens, auch der Text ist auf das Kreuzesgeschehen abgestimmt. Wer diesen liest kann den Zusammenhang zwischen Körper und Kreuz nachvollziehen, so sind die Worte „Händ und Arme“, „Herz“ und „Seit“ entsprechend platziert.

Besonders interessant vor dem Hintergrund der erwarteten Wirkungen fürs Gedächtnis und auch das Seelenbefinden ist ein anderes Beispiel von Georg Weber. Es ist seinem Liederbuch *Sieben Theile Wohlriechender Lebens-Früchte eines recht Gott-*

¹⁰ Aus: *Das große deutsche Gedichtbuch* (wie Anm. 4), S. 62.

ergebenen Herzen von 1649 entnommen, einem Erbauungsbuch für die fromme Praxis. Über seinen Verfasser ist wenig bekannt; wahrscheinlich lebte er von 1605 bis 1653, war Musiker und Vikar mit Tätigkeiten in Frankfurt am Main, Darmstadt, Königsberg, Danzig und zuletzt Magdeburg. Er gilt als „typischer Autor der protestantischen Andachtsliteratur“.¹¹

Das einem Altar nachempfundene Figurengedicht (Abb. 4)¹² zeigt typische Momente einer Christusmystik, der Sehnsucht des Gläubigen nach einer Vereinigung mit Christus, die durch eine fromme, intensive Gebetspraxis zu erreichen ist.

Auf dem Altar liegt ein Herz. Aus diesem wiederum züngelt eine Flamme gen Himmel. Drei Bedeutungsmomente des Altars lassen sich entfalten: Quasi wörtlich (im Sinne des *sensus litteralis*), nämlich durch ein Ins-Bild-Setzen, verweist das Figurengedicht auf den Abendmahlstisch. Damit verweist es allegorisch auf den vom Kreuz genommenen Leib Christi (*sensus allegoricus*). Zugleich wird ein Bezug zum Herzen des Gläubigen hergestellt, „in dem die göttliche Liebe als ewige Flamme brennt“ (*sensus moralis*).¹³ Dass diese Liebe durchaus affektgeladen und zugleich das Irdische hinter sich lassend gedacht ist, wird gerade in den letzten Versen, dem Sockel des Altars, deutlich, wo vom Verliebten und dem verliebten Herzen in Spannung zu Schmerzen und Pein die Rede ist, ganz in der Tradition der Christusmystik und der Vorstellung einer liebenden Vereinigung mit Christus.

¹¹ Plotke (wie Anm. 5), S. 225.

¹² Entnommen aus Plotke (wie Anm. 5), S. 251.

¹³ Plotke (wie Anm. 5), S. 250.

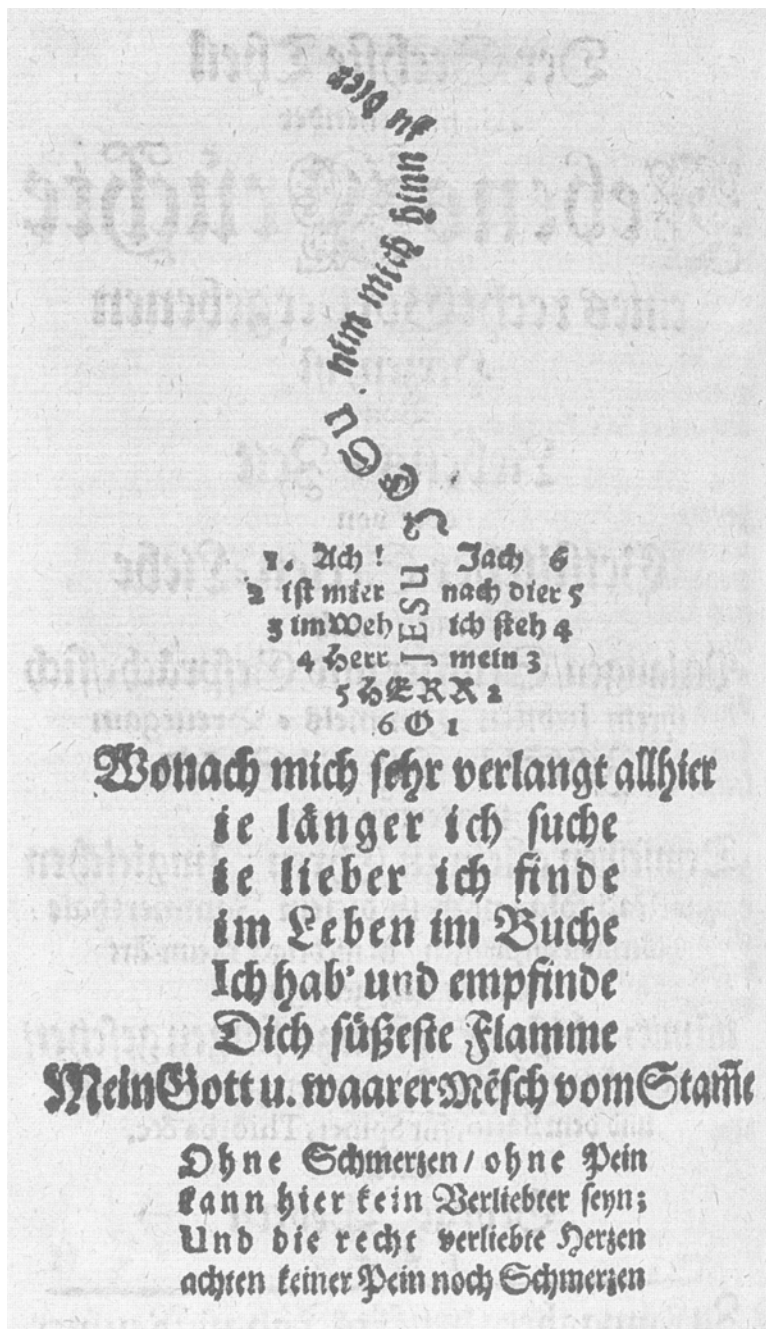


Abb. 4

IV. Die Welt der Dichtung im Bilder-Reim

Das folgende Beispiel verweist auf eine eigenständigere poetische Praxis: Johann Geuders *Der Fried-seligen IRENEN Lustgarten* von 1672. In barocker Ausführlichkeit lautet der Titel:

Der Fried-seligen IRENEN Lustgarten / mit unterschiedlichen poetischen Bildern und Jahr-Reimen geschmücket / und der hochlöblichen Pägnetischen Schöfferey zu Ehren von 3. Jetzischen Hirten besungen. Friedwünsungen an alle edlen Irenen-Liebhaber und

hochgeneigte Gönner der Teutschen Ruh und Einigkeiten zu Irenopel.

Geuder gehört ebenfalls dem Pegnesischen Blumenorden – oben ist von der „Pägnitschen Schäfferey“ die Rede – an, der Theologe trägt den Ordensnamen Rosidan.

Die gewählte Gattung ist die der populären Prosaekloge, eine Form der Schäferdichtung. Ein Erzählrahmen spannt die folgende Szenerie auf: Die Hirten spazieren durch eine bukolische Landschaft und sind im Gespräch. Hirten sind für solche Spaziergänge die geeigneten Protagonisten, weil sie als diejenigen stilisiert sind, die ein mußevolles und naturverbundenes Leben führen, Bauern hingegen haben in der Vorstellung des Barock keinen Raum für den Müßiggang. Die Hirten aber haben Gelegenheit zur Dichtung. Die bukolische Dichtung wird als Ursprung der Gattung überhaupt gesehen. Dabei wird eine große Nähe zwischen Natur, Schöpfung und Dichtung erzeugt, dies alles in deutscher Sprache und mit Freude an der bildlichen Ausgestaltung. Die Integration von Figurengedichten in die Prosa wie bei Geuder ist Teil des Konzepts. Über die Bildebene wird den Lesern und Leserinnen das ‚Buch der Natur‘ vor Augen gestellt. Es ist göttliche Schöpfung und zugleich Kultur. In den Prosaeklogen der Barockzeit soll Geistvolles zum Ausdruck kommen, auch pointiert gesprochen werden. Gegenüber dem eben beschriebenen Beispiel von Georg Weber aus der Erbauungsliteratur zeigt sich die stärkere Souveränität der Dichtung gegenüber der frommen Praxis und einer theologisch begründeten Indienstnahme der Dichtung. Gleichwohl ist auch diese Dichtung im christlichen Weltbild verankert und verleiht einem Verständnis von Welt als göttlicher Schöpfung Ausdruck. Eine säkularisierte Dichtung ist dies nicht.

Die Hirten laufen bei Geuder nicht durch eine wilde Schöpfung, sondern durch einen gestalteten bzw. kultivierten Garten, der als Lustgarten zum Vergnügen einiges bereit halten sollte. Besonders betont wird aber der irenische Aspekt, es ist der „Fried-seligen IRENEN Lustgarten“. Der Wunsch nach Frieden dürfte im umfassenden Sinne den Wunsch nach Harmonie repräsentieren, der die Zeit auch über 20 Jahre nach Ende des 30-jährigen Krieges noch bestimmt. Ein Beispiel, das auch in der Studie Seraina Plotkes eine gewichtige Rolle spielt, soll hier ge-

nauer betrachtet werden. Plotke umreißt zunächst den Inhalt der Prosaekloge:

Der Hirte Rosidan (also: Geuder) bricht mit seiner Herde auf, um sich neue Weideplätze zu suchen. Dabei trifft er auf den Hirten Fillexemen, der ebenfalls aufgebrochen ist, um Rosidan zu suchen. In einem Traum habe der Gott Pan Fillexemen nämlich verheißen, sie auf neue Auen zu führen. Sie gehen also zusammen weiter und finden in der Erde eine bestimmte Buchstabenfolge eingeschrieben, die sie zunächst nicht zu deuten wissen. Sie fragen das Echo um Hilfe und kommen so auf die Lösung FRIEDEN. Fama fliegt heran und bestätigt, dass sich in Deutschland Irene niedergelassen habe und der Friede eingekehrt sei. Fama heißt die Hirten dreißig Schritte tun – die Zahl der Kriegsjahre –, um dort den Eingang von drei Gärten zu finden. Beim Eingang nimmt sie die Nymphe Elethea (d. i. die Wahrheit) in Empfang und führt sie an einem Ölzweig zunächst durch den Garten der Chloris, dann durch denjenigen des Faunus und zum Schluss durch den der Ceres. Als die Hirten die Gärten wieder verlassen haben, treffen sie auf den Hirtenfreund Fillokles, der wegen der Kriegsstimmung noch ganz traurig ist. Diesen heitern sie auf, indem sie ihre Erlebnisse erzählen, und nehmen dann Abschied von ihm, um auf dem von Pan verheißenen Wege weiterzuziehen.¹⁴

Innerhalb dieses Erzählrahmens dichten die Hirten und ritzen ihre Texte zum Teil in Bäume ein, eine frühe Form des Graffiti hat sich in diese Dichtung eingeschlichen. Zugleich lesen die Hirten selbst die Schriften der Natur, sie finden Dichtungen in ihr vor, für die nur Gott als Autor in Frage kommt. In barocker Gelassenheit oder auch Kühnheit werden der christliche Schöpfergott und der Hirtengott Pan gleich gesetzt: Alles ist göttlich durchwirkt, ‚Pan‘ verweist auf griechisch *pan*: das Ganze, Alles.

¹⁴ Plotke (wie Anm. 5), S. 99.

Fören-Baum
Rein-Weiden
Juden-Apfel-Baum
Escheröselein
Dannenbaum
Eschen-Baum.¹⁶

Im oberen Bereich des Bildgedichts heißt es: „Wie die Pfeife verlesen war, fing Fillexemen wieder an und laß die folgende Geige vom Eschröslein.“ Nun muss das Blatt gedreht werden:

Freuet euch ihr Musen und vergesset alles Leid. Freuet euch ihr Götter willich hasset alles herze leid. Febus (PHOEBUS) schönster Pindus König rege deiner Seite Mund. Fang Wälder an ein wenig zu beschallen ihren Grund.

Der Körper des Instruments liest sich dann: „Juno beziere mit Zweigen und Geigen Irenen jetzund, jauchzend gebiete den klingenden seiten, bereite zur stund“.

Der Text, der den Leib des Instruments umrandet, ist nicht leicht zu entziffern, zumal er nicht den orthographischen Normierungen folgt, die uns beim Lesen leiten, geschweige denn den Erwartungen an eine Leserichtung. Der Gestaltungswillen in Richtung Bild-Gedicht wiegt hier offenbar deutlich schwerer.

Das Bild-Gedicht ist, so die Vorstellung, in eine Baumrinde eingeritzt, und wird nun vom Hirten laut vorgetragen: „laß [las] die folgende Geige“ heißt es einleitend. Lesen und das Spielen des Saiteninstrumentes werden zusammengezogen, der Klang geht mit der lauten Lektüre zusammen. Die Verbindung zur Musik, die dem Lyrischen ursprünglich eigen ist, scheint erneut auf; sie ist verbunden damit, dass der Lustgarten auch Ausstellungsort der göttlichen Schöpfung ist, und das wird laut lesend bzw. performativ bestätigt. Ganz besonders sticht in diesem Figurengedicht das Wort FRIED hervor, zentral platziert auf der Geige, die als Saiteninstrument mit Frieden assoziiert wird, anders als etwa Schlaginstrumente, die sofort die Trommeln des Krieges vor Augen stellen.

¹⁶ Ausführlicher dazu Plotke (wie Anm. 5), S. 103.

Die Aufforderung zum Lobgesang wird im Text besonders betont, „Freuet euch“ heißt es nach Art der Psalmen, ein Freuden- und Friedensjubiläum wird evoziert, und es scheint, als solle Iuno, die Göttin des Wachstums und der Fruchtbarkeit, das Friedvolle der Irene musikalisch noch verstärken und wachsen lassen: „mit Zweigen und Geigen“ und „jauchzend“. Angesichts des Friedens fallen die Verse im Bild lebensbejahend aus. Das zentrale Barockmotiv des memento mori – Gedenke des Todes – setzt einen anderen Akzent.

V. Die Zeit vergeht

Aus einem Andachtsbuch des Erasmus Franciscus mit dem Titel *Die Brennende Lampen der Klugen* von 1679 stammt das folgende Emblem. Es handelt sich um einen unkolorierten Kupferstich:¹⁷



Abb. 6

¹⁷ Plotke (wie Anm. 5), S. 149.

Das Motto lautet: „Bei jedem Schnitt weniger“. Gezeigt wird ein Mann in Aktion, nämlich mit der Sense beschäftigt, der auf einer Sanduhr steht. Die Todessymbolik ist im Sensenmann traditionell angelegt, allerdings ist dieser üblicherweise ein Skelett. So wird hier neu akzentuiert: Bedeutsam erscheint derjenige Aspekt, der auf die Arbeit des Mannes verweist: Er erntet die Früchte seiner Tage. Motto, Mann, Sense und Sanduhr zusammen verweisen deutlich auf das barocke Motiv des memento mori. Der Tod steht hier allerdings nicht als einmaliger Einschnitt vor Augen, sondern wird in ein Kontinuum gestellt: Das Leben wird täglich, nämlich bei jedem Schnitt, weniger. Gegenüber diesem Verlust an Leben findet aber der Hinweis auf die Frucht des Lebens und Werkens bildlich Erwähnung.

Ein bekanntes Bilder-Gedicht zur Sache ist die Sanduhr von Theodor Kornfeld. Sie ist wiederum Teil einer Poetik, die den sprechenden Titel trägt: *Selbst-Lehrende Alt-Neue Poesie Oder Vers-Kunst der Edlen Teutschen-Helden-Sprache* (1685) - eine Poetik offenbar für Autodidakten unter den Deutschen. Die Figur¹⁸ ist deshalb interessant, weil sie das Spiel mit der Leserichtung in eine Aussage einbindet:

¹⁸ Vgl. Plotke (wie Anm. 5), S. 155.

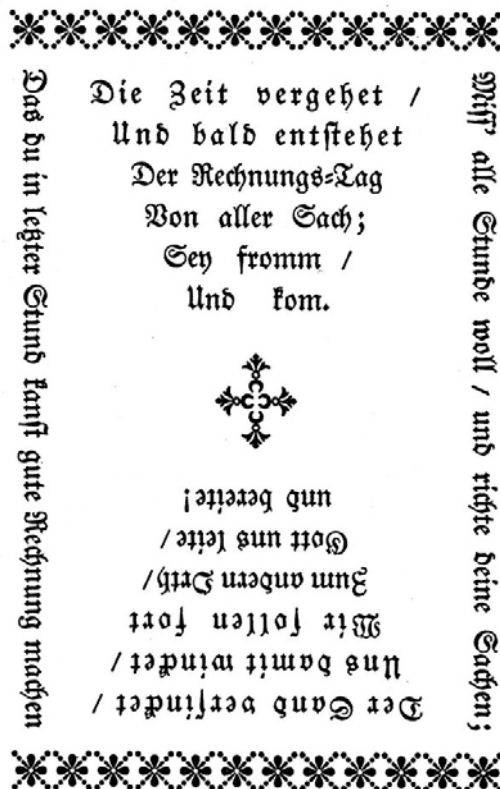


Abb 7

Nach der ersten Strophe müssen wir die Sanduhr drehen und der Sand beginnt zu laufen:

Der Sand versincket/
Uns damit wincket/
Wir sollen fort
Zum andern Orth/
Gott uns leite/
Und bereite!

Auffällig ist das zusätzliche Einsetzen der Virgel, so als ob man betonen müsste: Hier endet der Vers. Allein der optische Hinweis reicht nicht. Wir bewegen uns nun auf die Umrandung zu:

Miss' alle Stunde woll / und richte deine Sachen:
Das du in letzter Stund kanst gute Rechnung machen.

Wenn wir allerdings die Sanduhr nicht drehen, können wir den unteren Teil nicht lesen, die Buchstaben erscheinen zwar geordnet, aber nicht in der Weise, dass sie für die Leserin oder den Leser direkt sprechen. Wie Sandkörner? Jedenfalls steht uns hier das Bild ebenso vor Augen wie das Schriftbild. Beim Versuch des Dechiffrierens sind wir aufs Lesen und Mitarbeiten angewiesen.

Allein die Tatsache, dass wir die Leserichtung eigentlich nur ändern können, wenn wir das Papier drehen, führt in einen Kreislauf: Haben wir die Sanduhr vor Augen, können wir erneut lesen und erneut drehen.¹⁹ Die Zeit vergeht, wie eben auch der Sand durch die gedrehte Uhr rieselt.

Der Sprung in das 20. Jahrhundert ist an dieser Stelle verlockend. Schauen wir als drittes Werk in der Reihe der Zeitgedichte auf Ernst Jandls *die zeit vergeht*:²⁰

die zeit vergeht

```

          lustig
        luslustigtig
      lusluslustigtigtig
    luslusluslustigtigtigtig
  lusluslusluslustigtigtigtigtig
luslusluslusluslustigtigtigtigtigtig
lusluslusluslusluslustigtigtigtigtigtigtig
luslusluslusluslusluslustigtigtigtigtigtigtigtig
lusluslusluslusluslusluslustigtigtigtigtigtigtigtigtig

```

Abb. 8

Dieser so ganz andere, pyramidenförmig angeordnete Text ist ebenfalls nur an ein vorläufiges Ende gekommen. Ihm ist ein generatives Moment eingeschrieben: Ohne Zweifel lässt er sich ins Endlose steigern. Das Ticken der lustigen Uhr wird gesteigert, bis die Silben achtmal wiederholt sind. Jandl selbst war beglückt über die Entdeckung dieses generativen Mechanismus, den er noch an anderer Stelle verwenden konnte, nämlich im Gedicht „schmerz durch reibung“, wo er vom Wort „frau“ ausgeht: „frau / frfrauau / frfrfrauauau“. Die pyramidale Anlage ist auch optisch dem Text

¹⁹ Plotke (wie Anm. 5), S. 155.

²⁰ In: *konkrete poesie. deutschsprachige autoren. eine anthologie von eugen gomringer*. Stuttgart 1996, S. 85.

„die zeit vergeht“ vergleichbar. In einem Interview mit Lisa Fritsch²¹ weist er auf beide Texte hin. Dort kommentiert er „die zeit vergeht“ noch in anderer Weise:

Die Gedichte, die sich am meisten von der gesprochenen und von der geschriebenen Sprache entfernen, sind die am leichtesten verständlichen: An keinem Moment des Gedichtes wird der Leser oder der Hörer aufgefordert, über etwas nachzudenken, das sich ihm erst nach einer Weile unter Umständen erschließt, sondern das Gedicht geht ihn direkt frontal an, er ist sofort mit dabei und braucht sich nichts zurechtzulegen, braucht nicht erst zu grübeln, zu interpretieren, braucht das Gedicht nicht erst einmal für sich aufzulösen.²²

Aus „lustig“ wird „luslustig“ und so fort. Der Zusammenhang mit der Überschrift provoziert womöglich zunächst die Frage, wie lustig das eigentlich ist, dass die Zeit vergeht: Die Uhr tickt, das wird hier allemal deutlich, und der Aufbau führt in eine Steigungsfigur, die aber nicht eskaliert, sondern etwas Lapidares hat.²³

Vor dem Hintergrund der Sand-Uhr Theodor Kornfelds und den Ausflügen ins Barock, die oben unternommen wurden, wird der Verfremdungseffekt, den Jandl hier andeutet, verschärft: Dann wird hier vielleicht nicht nur eine Pyramide sichtbar, sondern eher der regelmäßige Sandhaufen im unteren Teil der umgedrehten Sanduhr. Und dann erscheint auch eine bedeutungsschwere Folie – etwa „es kommt der Rechnungstag“ –, die hier ebenso unausgesprochen bleibt wie der Verweis auf den 121. Psalm bei Sarah Kirsch. So bleibt die Pyramide optisch und semantisch ungerahmt, auch hier haben wir es mit einem Ausdruck von Obdachlosigkeit zu tun: „die zeit vergeht.“ Ende der Durchsage: Eine Auslegung, womöglich mit entsprechender Aufladung, fehlt. Die Leerstelle fällt umso deutlicher ins Gewicht, umso stärker der Kontrast erfahren und mitgelesen oder mitgehört wird.

²¹ Lisa Fritsch: „Ernst Jandl im Gespräch. Ein Weniges ein wenig anders mache“ (1986), zuerst erschienen in: Wiener Zeitschrift „wes pennest“. Verfügbar unter: <http://www.poetenladen.de/lisa-fritsch-ernst-jandl.htm> (14.4.2014).

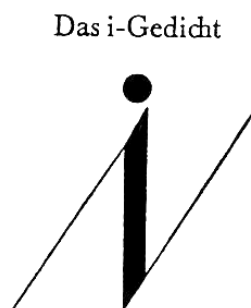
²² Fritsch (wie Anm. 21).

²³ Wie Jandl selbst den Text liest, kann über einschlägige Einspielungen oder bei Youtube verfolgt werden: <http://www.youtube.com/watch?v=zPN55Jznmbo> (14.4.2014).

Mit dem Text Ernst Jandls ist – eher im Sprung als im fließenden Übergang – der Bereich der konkreten Poesie erreicht, die von der Möglichkeit der Visualisierung von Schrift reichen Gebrauch macht. Jandl selbst ist außerordentlich stark an Klangphänomenen interessiert, aber auch das Schriftbild ist gestaltet, wie sich allein in der Kleinschreibung und im Fehlen der Interpunktion zeigt. Im Hang zum Sprachexperimentellen erbt die konkrete Poesie von früheren Strömungen des 20. Jahrhunderts, insbesondere vom Dadaismus und verwandten Strömungen.

VI. Schrift und Bild

Die Berührung von außer-ordentlichen Klangfiguren mit außer-ordentlichem Schriftbild findet sich in den dadaistischen Werken des Hannover'schen Künstlers Kurt Schwitters. Neben dem kanonischen Gedicht „Anna Blume“ ist vor allem die „Ursonate“ bemerkenswert, auf die Spitze getrieben wird aber auch ein minimalistisches Element wie mit dem Kunstwerk „i“ von 1922, das jeglichen Gattungsbegriff sprengt:²⁴



[lies: »rauf, runter, rauf, Pünktchen drauf«]

Abb. 9

Mit Blick auf „i“ lässt sich unbefangen fragen: Wie kommt man auf so etwas? Eine Erklärung liegt unter anderem im Interesse an der Gebrauchsgrafik, das sich in der Kunst der 1920er Jahre niederschlägt. Schwitters beschäftigt sich auch als Werbegrafiker mit den typographischen Möglichkeiten des Schreibens, diese Arbeit

²⁴ In: Klaus Schenk: *Medienpoesie. Moderne Lyrik zwischen Stimme und Schrift*. Stuttgart, Weimar 2000. S. 147.

bestimmt auch seine Auffassung von Wortkunst mit.²⁵ Schwitters kreierte die sogenannte Merzkunst und erläutert 1922:

Das Wort Merz bedeutet wesentlich die Zusammenfassung aller erdenklichen Materialien für künstlerische Zwecke und technisch die prinzipiell gleiche Wertung der einzelnen Materialien [...].²⁶

Später kommentiert er:

Ich nannte meine neue Gestaltung mit prinzipiell jedem Material MERZ. Das ist die 2te Silbe von Kommerz. Es entstand beim Merzbilde, einem Bilde, bei dem unter abstrakten Formen das Wort MERZ, aufgeklebt und ausgeschnitten aus einer Anzeige der KOMMERZ UND PRIVATBANK, zu lesen war.²⁷

Fokus ist also der Umgang mit dem Material, und die materiale Seite der Sprache ist für Schwitters offenbar eher die Schrift als der Laut, jedenfalls dann, wenn es um die Möglichkeit der eindeutigen Manifestation geht.

Mehr Aufmerksamkeit kann nun der Frage der Notation gelten, und in *i* hebt Schwitters das Machen deutlich hervor, indem er es zur Leseanweisung macht. Im Zentrum steht ein typographisch dargestellter handschriftlicher Buchstabe. Er lässt unvermittelt an Schreibanweisungen für Kinder denken, die Schreibschrift lernen.

Schwitters selbst verfolgt in dieser Weise etwas, das er „konsequente Dichtung“ nennt:

Nicht das Wort ist ursprünglich Material der Dichtung, sondern der Buchstabe. Wort ist:

1. Komposition von Buchstaben.
2. Klang.
3. Bezeichnung (Bedeutung).
4. Träger von Ideenassoziationen.
5. Kunst ist undeutbar, unendlich; Material muß bei konsequenter Gestaltung eindeutig sein.²⁸

In diesem Zitat wird bereits deutlich, dass der Vorzug Schwitters vor der Kunst dem Material gilt. Im gleichen Text formuliert er

²⁵ Im Sprengel-Museum in Hannover ist dies nachvollziehbar ausgestellt, ebenso wie Schwitters berühmter Merzbau.

²⁶ Kurt Schwitters: *Das literarische Werk*. Bd. 5: *Manifeste und kritische Prosa*. Herausgegeben von Friedhelm Lach. Köln 1981. S. 37.

²⁷ Schwitters (wie Anm. 26), S. 252/253.

²⁸ Schwitters (wie Anm. 26), S. 190.

explizit, dass es klüger sei, nicht den Klang zum „Träger des Gedichts zu nehmen“: „weil der Klang nur beim gesprochenen, nicht beim geschriebenen Worte eindeutig ist.“ Also muss Schwitters die Einheiten kleiner wählen:

Die konsequente Dichtung ist aus Buchstaben gebaut. Buchstaben haben keinen Begriff. Buchstaben haben an sich keinen Klang, sie geben nur Möglichkeiten zum Klanglichen gewertet [zu] werden durch den Vortragenden. Das konsequente Gedicht wertet Buchstaben und Buchstabengruppen gegeneinander.²⁹

Im Fall von *i* ist die Reduktion so stark, dass nur der einzelne Buchstabe bleibt. In einem mit *i* betitelten Manifest stellt er dies als Fortführung der schon genannten Merzkunst dar:

Was Merz ist weiß heute jedes Kind. Was aber ist *i*? *i* ist der mittlere Vokal des Alphabets und die Bezeichnung für die Konsequenz von Merz in Bezug auf intensives Erfassen der Kunstform. Merz bedient sich zum Formen des Kunstwerks großer fertiger Komplexe, die als Material gelten, um den Weg von der Intuition bis zur Sichtbarmachung der künstlerischen Idee möglichst abzukürzen, damit nicht viele Wärmeverluste durch Reibung entstehen. I setzt diesen Weg = null. Idee, Material und Kunstwerk sind dasselbe.³⁰

Anders als oben angesichts von Christian Morgensterns *Fisches Nachtgesang* möchte ich hier nicht so weit gehen, von mindestens optischen Versen zu sprechen. Mit der 1932 publizierte Ursonate ist dies aber möglich:³¹

einleitung:	
Fümms bö wö tää zää Uu,	1
pögiff,	
kwii Ee.	
Oooooooooooooooooooooooooooooooooo,	6
dll rrrrrr beeeee bö,	(A) 5
dll rrrrrr beeeee bö fümms bö,	
rrrrrr beeeee bö fümms bö wö,	
beeeee bö fümms bö wö tää,	
bö fümms bö wö tää zää,	
fümms bö wö tää zää Uu:	

Abb. 10

²⁹ Schwitters (wie Anm. 26), S. 191.

³⁰ Schwitters (wie Anm. 26), S. 120.

³¹ Schwitters (wie Anm. 26), S. 214.

Dieser extrem experimentelle Text war durchaus für den Vortrag gedacht. Um das Risiko der uneindeutigen oder vielfältigen Präsentation zu vermeiden – das passte ja nicht zu Schwitters Auffassung von konsequenter Dichtung –, gibt Schwitters der Angelegenheit ein Transkriptionssystem bei, das die zu verwendenden Buchstaben listet: „ein einzelner Vokal ist kurz, zwei gleiche sind nicht doppelt, sondern lang“.³²

Eine eindeutige Manifestation sollte in dieser Weise schriftlich dargestellt werden; eine weitere Vereindeutigung bestand in der Aufnahme des (eigenen) Vortrags auf Schallplatte.

Die Auseinandersetzung mit den typographischen Möglichkeiten der Schrift findet sich auch im Werk des Züricher Dadaisten Hugo Ball: Seine Karawane stellt einen weiteren kanonischen Dada-Text dar, der nicht immer in gleicher Form überliefert ist. Kanonisch ist die folgende Fassung, die für jeden Vers eine andere Schriftart wählt, siebzehn an der Zahl:

KARAWANE

jolifanto bambla ô falli bambla

grossiga m'pfa habla horem

égiga goramen

higo bloiko russula huju

hollaka hollala

anlogo bung

blago bung

blago bung

bossso fataka

ü üü ü

schampa wulla wussa ólobo

hej tatta gôrem

eschige zunbada

wulubu ssubudu uluw ssubudu

tumba ba- umf

kusagauma

ba - umf

Abb. 11

³² Schwitters (wie Anm. 26), S. 313. Vgl. Schenk (wie Anm. 24), S. 136-139.

Viele denken im Fall von Balls *Karawane* wohl an eine Elefantenkarawane, weit konkreter ist hier der Assoziationsraum als in Schwitters Ursonate, „jolifanto“, „grossiga“ und „russula“ schlagen die Brücke zum großen Herdentier mit Rüssel, das im Stande ist, Geräusche zu machen: „blago bung, ü üü ü, hollaka hollala“. Und am Schluss stoppt womöglich der Zug: „ba-umf“.³³

Wie Christian Scholz herausgearbeitet hat, ist allerdings die hier abgebildete Fassung von *Karawane* nicht diejenige, welche Ball selbst autorisierte. Eine Autorisierung liegt lediglich für eine Schreibmaschinen-Fassung vor.³⁴ Dass sich die aufwändigere Fassung im kulturellen Gedächtnis ihren Platz verschafft hat, belegt auch die spezifische Wirkung, die von der Gestaltungseinheit „Karawane“ ausgeht: Die Schrift ist linksbündig gesetzt, es wechseln nicht nur die Schrifttypen, sondern auch die Darstellung in kursiv oder recte und fett oder nicht-fett. Nur in der Überschrift tritt Großschreibung auf, dort durchgängig. Der deutschen Sprache fremd sind die Akzente, die zugleich die Bedeutung der Lautlichkeit des Textes hervorheben. Während die klaren Sans-Serifen-Schriften für eine gewisse Modernität stehen, erscheinen andere Schriften als solche einer Vergangenheit. *Karawane* scheint so aus einer anderen Welt zu sprechen.

Während Dada ein Experiment blieb, das in der Radikalität des Hintertreibens unseres Sprachempfindens und unserer Kunsterwartung bis heute fasziniert, aber kaum je weiter verfolgt wird, dürfte für die Gegenwart gelten, dass das Bewusstsein für die materiale Schriftseite des Gedichts sich uns eingeschrieben hat. Wie sehr sich der Verweishorizont poetischen Sprechens zwischen Barock und Moderne dabei unterscheidet, sollte deutlich geworden sein. In der Auswahl meiner Texte war ich einseitig und bin zum Teil mit subjektiv-impressionistischem Gestus vorgegangen. Wie sehr aber auch der poetische und poetologische Verweishorizont des 21. Jahrhunderts – nicht immer, aber immer

³³ Jörg Dietrich, „Ein didaktisches Modell zu Hugo Balls *Karawane*“ (2008), <http://www.jolifanto.de/karawane/karawane.htm> (14.04.2014).

³⁴ Christian Schenk: „Bezüge zwischen ‚Lautpoesie‘ und ‚visueller Poesie‘. Vom ‚optophonetischen Gedicht‘ zum ‚Multimedia-Text‘ – ein historischer Abriss.“ In: *Text und Kritik, Sonderband Visuelle Poesie IX/97*, S. 116-129.

wieder – seine Tiefe im Bezugsraum einer literarischen Tradition findet, die ins Biblische zurückreicht, sei zuletzt noch einmal mit den schönen Versen von Sarah Kirsch zu Gehör gebracht:

Wo der Himmel
Zickzack in die
Berge hängt da
Wohnt er ist aber
Niemand zuhause.

„Pro Bono – Contra Malum“

Über die Entstehung und das Wirken der Neuen
Frankfurter Schule

Die deutsche Komiklandschaft scheint eindeutig definierbar zu sein, denn laut Stereotyp existiert sie nicht. Vom Ausland aus betrachtet werden den Deutschen zwar Attribute wie Pünktlichkeit, Zuverlässigkeit und Ordnung nachgesagt, aber Humor ist gemäß Vorurteil das Letzte mit dem die deutsche Mentalität in Verbindung gebracht würde. Der vielleicht bekannteste Ausspruch, der die ausländische Skepsis gegenüber Humor in Deutschland beschreibt, wird dem englischen Schauspieler David Niven zugesprochen:

Welches sind die drei dünnsten Bücher der Welt?

1. Italienische Heldensagen
2. Englische Küche
3. Deutscher Humor

Nun gilt es in diesem Beitrag nicht das Wesen und die Richtigkeit von Stereotypen zu analysieren oder aus einer beleidigten Haltung heraus zu erarbeiten, dass die Deutschen sehr wohl Humor haben. Vielmehr gilt es aufzuzeigen wie die Künstlergruppe der Neuen Frankfurter Schule es bewerkstelligte, die Humor- und Komiklandschaft in Deutschland ab den 1960er Jahren auf den Kopf zu stellen und durch ihre Herangehensweise und Vielseitigkeit radikal zu verändern. Die Autoren- und Zeichnergruppe rund um die Satiremagazine *Pardon* und *Titanic* hat dabei nicht nur neue Formen entwickelt und eine bis dahin nicht gekannte Frechheit und Forschheit an den Tag gelegt – sie hat durch ihr Wirken auch die Rezeption von Komik verändert.

Dazu soll nach einem kurzen Blick in die Vorgeschichte der deutschen Komikproduktion die Stimmungslage und Humorbefindlichkeit in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg betrachtet werden, um ein Verständnis dafür zu entwickeln, welche Bedeutung die Gründung des Satiremagazins *Pardon* hatte, und wie sich aus diesem Magazin die Nachfolgezeitschrift *Titanic* entwi-

ckelte. Dazu müssen auch die Arbeitsweise der Neuen Frankfurter Schule geschildert sowie einige Aktionen dieser Gruppe, die mittlerweile einen festen Platz im Komikgedächtnis Deutschlands eingenommen haben, vorgestellt werden.

Was genau ist die Neue Frankfurter Schule?

Zunächst muss eine grundsätzliche Klärung vorangestellt werden, denn es ist immer wieder auffällig, dass die Zuordnung des Begriffs der Neuen Frankfurter Schule oft verallgemeinernd benutzt wird. Selbstverständlich wird die Neue Frankfurter Schule mit den Satiremagazinen *Pardon* und *Titanic*, die beide monatlich in Frankfurt produziert wurden, bzw. werden, verknüpft. Das ist zwar auf den ersten Blick richtig, muss allerdings korrekterweise sehr viel weiter gefasst werden – und gleichzeitig auch sehr viel enger. Denn faktisch handelt es sich bei der Neuen Frankfurter Schule ganz konkret um eine Gruppe von acht Künstlern, die zwar allesamt federführend in *Pardon* und *Titanic* gewirkt haben, aber auch weit darüber hinaus – außerhalb der Magazine in Einzelproduktionen und Kooperationen. In alphabetischer Reihenfolge sind dies:

F.W. Bernstein (bürgerlich: Fritz Weigle) ist Lyriker, Autor und Zeichner. Er erhielt 1984 die erste Professur für Karikatur und Bildgeschichte in Deutschland, die er bis zu seinem Ruhestand 1999 innehatte. Er gilt in seinem Schaffen als der formal freieste unter den Zeichnern der Neuen Frankfurter Schule.

Der Autor Bernd Eilert ist als letztes Mitglied zur Neuen Frankfurter Schule gestoßen. Er bereicherte diese um zusätzliche Aspekte, denn er brachte neben seinen Texten in der „Sektion“ Film wichtige Impulse ein.

Robert Gernhardt ist in der öffentlichen Wahrnehmung der Präsenteste der Neuen Frankfurter Schule, und er hat vielleicht auch das breiteste Werk vorzuweisen. Neben Gemälden, Cartoons, Bildergeschichten, Bildgedichten und Illustrationen stehen bei ihm Romane, Gedichte, Kurztexte, Drehbücher, kritische Texte und theoretische Schriften. Robert Gernhardt verstarb im Jahr 2006.

Das umfangreiche schriftstellerische Werk des Autoren Eckhard Henscheid wird von einer großen Fangemeinde begeis-

tert begleitet. Seine Texte und Kritiken für die Neue Frankfurter Schule zählen zu den schärfsten der Gruppe.

Peter Knorr ist nicht nur als Autor tätig – er ist ebenso Spezialist für Timing, Drehbücher und Plots und hat einen hauptsächlichen Anteil daran, dass die Komik der Neuen Frankfurter Schule Einzug in die Medien Radio und Fernsehen gehalten hat. Er war und ist immer wieder Ideengeber für neue Projekte.

Hans Traxler wird gerne als der „Gentleman“ der Neuen Frankfurter Schule bezeichnet. Seine Autorität fußt vor allem auf seinem vielfältigen Schaffen als Zeichner, Maler und Autor – und auf dem Wissen darum, dass er neben Chlodwig Poth als einziger in die Gründung von sowohl *Pardon* als auch *Titanic* federführend involviert war.

Der Zeichner und Autor Chlodwig Poth bezeichnete sich selbst regelmäßig als Grantler und Berufsärgerer. Seine Comics, Bildergeschichten und Cartoons sind nicht aus dem Kanon der Neuen Frankfurter Schule wegzudenken. Ebenso gehören seine Texte und Kritiken unabdingbar zu deren Essentials. Chlodwig Poth verstarb im Jahr 2004.

F.K. Waechter, dessen Initialen für Friedrich Karl stehen, wurde von seinen Kollegen schlichtweg als Genie bezeichnet. Auch heute noch sind die Komik seiner Zeichnungen, die Sicherheit seines Strichs und die Grenzenlosigkeit seines Spiels mit Ideen und Formen unerreicht und immer noch Vorbild für neue Zeichnergenerationen. Neben seinen Arbeiten für die Neue Frankfurter Schule brillierte er auch als Autor von Kinderbüchern und Theaterstücken. F.K. Waechter verstarb im Jahr 2005.

Damit ist die Gruppe komplett, denn ausschließlich diese acht Künstler bilden die Neue Frankfurter Schule. Erstaunlicherweise existiert kein Foto, welches alle acht Mitglieder zusammen vereint zeigt. Hans Traxler hat diesen Missstand beseitigt, indem er im Jahr 2013 für das *caricatura museum* in Frankfurt alle Acht auf einem Bild verewigte, indem er das Gemälde „Un atelier aux Batignolles“ von Henri Fautin-Latour, auf dem dieser Otto Schölderer, Édouard Manet, Auguste Renoir, Zacharie Astruc, Émile Zola, Edmond Maître, Frédéric Bazille sowie Claude Monet vereinte, adaptierte. Traxler übernahm diese Inszenierung für die Frankfurter Künstlergruppe.

Somit kann die Definition des Begriffs Neue Frankfurter Schule noch einmal konkretisiert werden, denn in der allgemeinen Wahrnehmung wird unter der Bezeichnung Neue Frankfurter Schule oft das verstanden, was eigentlich richtigerweise heißen müsste: die Neue Frankfurter Schule und ihr Umfeld oder in späteren Jahren die Neue Frankfurter Schule und ihre Auswirkungen, bzw. die Neue Frankfurter Schule und ihre Schüler. Denn schon zu *Pardon*-Zeiten wurden diese Acht in der Redaktion und darüber hinaus von vielen hervorragenden Kollegen begleitet. Auch die nachfolgenden Generationen bei *Titanic* brachten einige namhafte und herausragende Künstler hervor, die qualitativ und inhaltlich eigentlich in die Phalanx dieser Künstlergruppe mit hinein gehören könnten. Zu nennen wären da sicherlich die Zeichner und ehemaligen *Titanic*-Redakteure Bernd Pfarr oder Greser&Lenz sowie die ehemaligen *Titanic*-Chefredakteure Hans Zippert, Oliver Maria Schmitt oder Martin Sonneborn. Diese Liste könnte gezielt erweitert werden, würde allerdings recht bald ausfasern oder beliebig werden. Letztlich muss es so eng gesehen werden: Die Gruppe der Neue Frankfurter Schule besteht nur aus diesen Künstlern, denn diese Acht waren es, die in eigenen Produktionen, in Kleingruppen und Kooperationen, aber auch in Diskursen und Auseinandersetzungen einen Stil geprägt haben, welcher das ausmacht, was wir heute unter dem Begriff Neue Frankfurter Schule verstehen.

Es muss auch festgehalten werden, dass der Name Neue Frankfurter Schule letztlich ein Spiel war und ist – und ein Markenzeichen. Dies wird besonders durch die Situation der Namensfindung deutlich. Denn während die Aktivitäten der Gruppe bereits auf die beginnenden 1960er Jahre zurückgehen wurde der Name Neue Frankfurter Schule erst 1981 geprägt. Anlass hierzu war eine Gruppenausstellung von Robert Gernhardt, Hans Traxler und F.K. Waechter in der Münchner Galerie Bartsch und Chariau. Bei den gemeinsam mit den Ausstellungsmachern geführten Überlegungen für einen passenden Ausstellungstitel kaprizierte man sich auf den Namen Neue Frankfurter Schule und somit war

nicht nur ein Titel für die Ausstellung gefunden, sondern auch gleich für die ganze Gruppe – sozusagen rückwirkend.¹

Dass der Ausstellungstitel letztlich markengebend für die Arbeit der Gruppe war – auch markengebend für alles, was bereits vor 1981 produziert wurde, zeigt ein wesentliches Merkmal und die Arbeitsgrundlage der Neuen Frankfurter Schule: das Spielerische. Dazu gehört auch, sich selbst bei kritischen und scharfen Tönen, die oftmals angeschlagen werden, die Freiheit zu nehmen, das zu machen, was einem gerade einfällt, was nicht konform oder neudeutsch political correct sein muss. Trotz aller Leichtigkeit im Umgang mit Stilen und Formen, sei es als Nonsense oder Satire, bestechen die Arbeiten der Neuen Frankfurter Schule durch eine außergewöhnliche Souveränität, die auf dem eigenen hohen Anspruch an Qualität und fundierter Arbeit fußt.

Aber trotz aller Nonchalance gilt, dass die Neue Frankfurter Schule nur das ist, was die acht Genannten produzierten bzw. noch produzieren bzw. das, an dem sie beteiligt sind oder waren. Somit könnte man die Magazine *Pardon* und *Titanic* – im spielerischen Duktus – als die „Zentralorgane“ der Neuen Frankfurter Schule bezeichnen.

Abschließend muss festgehalten werden, dass es bei dieser Namensgebung nicht um ein aufgelegtes Programm geht, wie manchmal vermutet wird, um sich an der Frankfurter Schule abzarbeiten, oder Analogien zu dieser herstellen zu wollen, obwohl z.B. Eckhard Henscheid auf eine gewisse Nähe der Neuen Frankfurter Schule zur Kritischen Theorie der Frankfurter Schuler hinweist.² Robert Gernhardt geht diese Thematik wiederum spielerisch mit einer mündlich überlieferten Gegenfrage an: „Was unterscheidet die Frankfurter Schule von der Neuen Frankfurter Schule? – Die von der Neuen Frankfurter Schule können alle zeichnen.“

¹ Oliver Maria Schmitt: *Die schärfsten Kritiker der Elche in Wort und Schrift und Bild*. Berlin 2001, S. 26-27.

² Oliver Maria Schmitt: *Die schärfsten Kritiker* (Anm. 1), S. 18.

Die Vorgeschichte

Taucht man kurz in die Entwicklungsgeschichte der deutschen Komik und Satire ein, wird ersichtlich, welche Bedeutung das Wirken der Neuen Frankfurter Schule für das deutsche Humor-Verständnis hat.

Schon ab dem 17. Jahrhundert führte die Entwicklung von Karikatur und Satire auch in Deutschland zu zwischenzeitlichen Hochphasen der Komik. Periodika wie die *Fliegenden Blätter* (1845-1944) oder *Simplicissimus* (1896-1944) gelten genauso wie das Wirken des Aphoristikers Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799) oder Wilhelm Buschs (1832-1908) zu den Grundpfeilern des Verständnisses von Komik und Satire in Deutschland. Eine fatale Wende nahm diese Entwicklung während der Zeit des Nationalsozialismus in Deutschland. Wie in allen anderen Lebensbereichen auch wurde in dieser Zeit jedwede Aktivität und vor allem intellektuelle Betätigung der Staatsdoktrin unterworfen. In Nazideutschland wurde zwar auch gelacht, aber dies geschah entweder hinter vorgehaltener Hand oder, wenn in der Öffentlichkeit, im Sinne einer nationalsozialistischen Denkungsart. Selbst das bis dahin federführende Flaggschiff der deutschen Satire, der *Simplicissimus* wurde gleichgeschaltet und durfte nur noch eine von den Nazis verordnete und abgesegnete Komik veröffentlichen, was dazu führte, dass die Zeitschrift im Jahre 1944 eingestellt wurde.

Die Auslöschung des jüdischen Humors in Deutschland führte genauso zum Niedergang der Komik wie die Niederschlagung jeglicher Art von Satire: Erich Kästner erhielt Berufsverbot und musste die Verbrennung seiner Bücher miterleben; Bertold Brecht, Walter Mehring, Georg Grosz, Friedrich Hollaender und viele andere flohen ins Ausland. Erich Mühsam wurde im KZ ermordet, Carl von Ossietzky starb an den Folgen seiner Lager-

haft; Kurt Tucholsky³, Ernst Toller und Kurt Gerson wählten den Freitod.⁴

Eine ganze Generation von Satirikern lebte also nach 1945 nicht mehr in Deutschland, war von den Nationalsozialisten ermordet oder in den Tod getrieben worden, was dazu führte, dass die deutsche Komik im Nachkriegsdeutschland am Boden lag.

Der zweite wichtige Grund für eine fast satirefreie Adenauerzeit liegt in der deutschen Grundstimmung der Nachkriegsjahre. Man hatte Anfang der 1950er Jahre durchaus andere Sorgen, als sich entspannt Vergnügungen wie der Satire hinzugeben, denn viele deutsche Großstädte waren zerstört und so lag das Hauptaugenmerk auf dem Wiederaufbau unter den Bedingungen der Kontrolle durch die Besatzungsmächte.

Mit dem langsam einsetzenden Aufschwung und Wirtschaftswunder zog in den Folgejahren eine ausgeprägte Biederkeit in die deutschen Stuben ein. Es ging den Menschen langsam wieder besser, man wollte seine Ruhe haben und sich weniger mit der schwierigen Vergangenheit, dafür aber umso mehr mit einer optimistischen Zukunft befassen. Bezeichnend für diese Zeit ist, dass Anfang der 1950er Jahre Vicco von Bülow, alias Loriot, wegen seiner gezeichneten Serie „Auf den Hund gekommen“ aus dem Magazin *Stern* geworfen wurde, da die Leser sich damals noch über seine Art von Komik beschwerten.

Gezeichnete Satire und Karikatur fanden in den Nachkriegsjahren hauptsächlich im *Ullenspiegel* statt, allerdings in einer Form, die an die Traditionen der Vorkriegszeit anknüpfte. Zudem stand der *Ullenspiegel* von 1946 bis 1948 erst unter amerikanischer, anschließend von 1949 bis 1950 unter sowjetischer Kontrolle. 1954 gründete sich dann aus dem Satireblatt *Frischer Wind* das Magazin *Eulenspiegel*, welches im sowjetisch besetzten Gebiet Deutschlands erschien und unter der Kontrolle und Zensur der sowjetischen Behörden und anschließend der Regierung der

³ Hier ist anzumerken, dass die Forschung im Falle Tucholsky mittlerweile von einem versehentlich falschen Medikamentengebrauch und nicht mehr von Selbstmord ausgeht.

⁴ Klaus Cäsar Zehrer: *Dialektik der Satire. Zur Komik von Robert Gernhardt und der Neuen Frankfurter Schule*. Dissertationsschrift an der Universität Bremen, 2001, S. 72.

DDR stand, somit also nur eingeschränkte Ausdrucksformen und Inhalte verbreiten konnte.

Der ebenfalls 1954 neu aufgelegte *Simplicissimus* erstarrte in einer tradierten Form und musste 1967 wiederum, diesmal endgültig, eingestellt werden. Ansonsten hatte in den westlich kontrollierten Zonen in der Zeit des Wirtschaftswunders die Heiterkeit Konjunktur. Beschwingte Operettenverfilmungen wie *Im weißen Rössl* von 1952 und in der bekannteren Version mit Peter Alexander von 1960 oder *Schwarzwaldmädel* in den Versionen von 1950 und 1961 gaben die eine Richtung im Humor vor. Eine andere Ausprägung der Heiterkeit zeigte sich in einer Flut von Karikaturbüchern, die ebenfalls allesamt den Begriff „Heiter“ im Titel führten, wie z.B. *Heiter betrachtet*, *Heitere Schulgeschichten* oder *Heiterkeit ist der beste Doktor*. Lachen in den 1950er Jahren bedeutete also hauptsächlich, heiter zu sein.⁵

Ab Anfang der 1960er Jahren änderte sich die Grundstimmung in Deutschland. Die Wirtschaft florierte wieder, aber vor allem begehrte eine junge Generation langsam gegen die Verdrängungspsychologie der Elterngeneration auf. Man wollte die Jahre zwischen 1933 und 1945 nicht unbearbeitet wissen und suchte neue Wege der Identifikation. Der erste Windhauch der Studentenbewegung wehte durch die deutschen Großstädte, bis sich diese dann ab Mitte der 1960er Jahre laut Gehör verschaffte und sich teilweise radikalisierte. Neben einer allgemeinen Politisierung und dem Wunsch nach einer Aufarbeitung der Geschichte, war die sexuelle Befreiung genauso Thema wie der Drang zu kultureller Innovation. Der Rock'n'Roll der 1950er Jahre hatte ausgedient und die Rolling Stones oder auch Jimi Hendrix lieferten den „Soundtrack“ für die Studentenbewegung. Genau in die Anfangsphase der Studentenbewegung mit der beschriebenen Atmosphäre fiel die Gründung des Satiremagazins *Pardon*. Jenes begleitete diese Stimmung, die zu einer Bewegung wurde, und wurde somit eines der Leitmedien dieser Zeit.

⁵ Klaus Cäsar Zehrer: *Dialektik der Satire* (Anm. 4), S. 74.

Das Satiremagazin *Pardon*

Die erste *Pardon* kam im September 1962 in die Kioske. Zu der Redaktion gehörten bereits in der ersten Ausgabe Chlodwig Poth und Hans Traxler als Mitgründer und F.K. Waechter als Chef-Layouter. Sehr schnell sollten Robert Gernhardt und F.W. Bernstein dazu stoßen, in der Folge Peter Knorr und Eckhard Henscheid und zuletzt Bernd Eilert.

Mit welcher Haltung *Pardon* sich zu einem Leitmedium für die Studentenbewegung und in der Folge für mehrere Generationen von Studenten entwickelte beschreibt Chlodwig Poth: „Wir wussten eigentlich nur, wie unsere satirische Zeitschrift auf keinen Fall aussehen durfte: Wie der *Simplicissimus*.“⁶ Denn dieser war nach Ansicht von Chlodwig Poth „antiquiert, verstaubt und langweilig, dass es einem die Schuhe auszog“.⁷

Jetzt schälte sich immer mehr heraus, was wir wollten. Vor allen Dingen wollten wir nicht mit dem Holzhammer arbeiten. Mit dem Florett auch nicht, das einem landesüblichen Feuilletonisten als Alternativwaffe eingefallen wäre. Unsere Waffe sollte die Wasserpistole sein. Wir wollten lächerlich machen, auf den Arm nehmen, vergackeiern. Denn wenn man einem ewigen Wert oder einer Autorität Lächerlichkeit nachwies, gab man ihre Fragwürdigkeit zu erkennen. Und das war doch schon was.⁸

Bei *Pardon* dominierte von Anfang an das Graphische mit Karikaturen, Cartoons, Strips, Comics, Mischformen, komischen Zeichnungen oder Übermalungen, dazu kamen aber auch formale Experimente, in denen mit Erzählformen gespielt und sich an neuen Text-Bild-Korrespondenzen⁹ ausprobiert wurde. Der deutschen Öffentlichkeit offenbarte sich ein vollkommen neuer Kosmos an visuellen Möglichkeiten. Essays und kritische Texte rundeten das Heft-Konzept ab, wurden aber vor allem unterstützt durch komische Texte und als neue Paradedisziplin den satirischen Nonsens. Die Auflage der Start-*Pardon* von 50.000 Exemp-

⁶ Chlodwig Poth: *Euch werd ich's zeigen. Ein Lesebilderbuch mit Text*. Hg. v. Oliver Maria Schmitt, Berlin 2000, S. 25.

⁷ Chlodwig Poth: *Aus dem Leben eines Taugewas. Erinnerungen*. München 2002, S. 133.

⁸ Chlodwig Poth: *Aus dem Leben eines Taugewas* (Anm. 7), S. 143.

⁹ Klaus Cäsar Zehrer: *Dialektik der Satire* (Anm. 4), S. 243.

laren war schnell vergriffen und bereits beim dritten Heft wurden über 100.000 Exemplare gedruckt. Als begleitendes Medium der Studentenbewegung stieg die höchste Auflage der *Pardon* im Jahr 1969 auf über 300.000 verkaufte Exemplare.

Während die Protagonisten der Neuen Frankfurter Schule durch ihr Schaffen den Erfolg von *Pardon* manifestierten, fällt in der Gesamtkonstellation und Entwicklung des Satiremagazins natürlich auch dem Verleger und Herausgeber eine wichtige Rolle zu. Hans A. Nickel betrieb mit seinem Kompagnon Erich Bärmeier seit 1953 den Verlag Bärmeier & Nickel, welcher durch eine Reihe von „Schmunzelbüchern“¹⁰, wie Chlodwig Poth sie nannte, auffiel. Diese Bücher passten hervorragend in die oben beschriebene Stimmung der Wirtschaftswunderzeit, denn in ihnen herrschte eine heitere Note vor. Hans A. Nickel hatte über die Veröffentlichung dieser Karikaturbändchen hinaus aber auch die Vorstellung von einem Satiremagazin als Periodikum. Zusammen mit Hans Traxler, Chlodwig Poth und dem Zeichner Kurt Halbritter wurde Stück für Stück ein Konzept für ein solches Magazin entwickelt, was schließlich zur Gründung von *Pardon* führte.

Eine der herausragenden Eigenschaften von Hans A. Nickel war sein Gespür für Talente und die Fähigkeiten anderer Menschen, und so schaffte er es in recht kurzer Zeit die Redaktion von *Pardon* zusammenzuführen und dadurch die Grundlage für deren Erfolg zu legen und das Magazin konzeptionell voranzutreiben. Gleichzeitig vergraulte er aber durch eine gewisse Hybris im Laufe der Jahre einen Redakteur nach dem anderen. Sein Gebaren gegenüber der Redaktion und letztlich sein persönlicher Schwenk in eine transzendental esoterische Lebenswelt war für die Gruppe um die Neue Frankfurter Schule nicht mehr auszuhalten. Robert Gernhardt und Chlodwig Poth berichten an mehreren Stellen ausführlich über diese Vorgänge.¹¹ Die Redaktion entfernte sich immer weiter vom Verleger und startete unter dem Codenamen „Unternehmen Großmutter“¹² ein Projekt, welches die Gründung

¹⁰ Chlodwig Poth: *Aus dem Leben eines Taugewas* (Anm. 7), S. 123.

¹¹ Chlodwig Poth: *Aus dem Leben eines Taugewas* (Anm. 7), S. 158, 166, 171, 178. Robert Gernhardt: *Letzte Ölung. Wie es anfang*. Zürich 1984, S. 194, 212-225.

¹² Oliver Maria Schmitt: *Die schärfsten Kritiker* (Anm. 1), S. 220.

einer eigenen Satirezeitschrift zum Ziel hatte. Unter der Federführung von Peter Knorr, Hans Traxler, Robert Gernhardt, F.K. Waechter und Chlodwig Poth lief somit im November 1979 die *Titanic* mit ihrer ersten Ausgabe vom Stapel. Hans A. Nickel verkaufte 1980 die *Pardon*-Lizenz an Hermann L. Gremliza und im Juli 1982 wurde *Pardon* eingestellt. Die versuchten Wiederbelebungen von *Pardon* durch Neuauflagen 2004 bis 2007 unter Bernd Zeller und 2012 unter Wolfram Weimer stießen nur auf wenig Resonanz, denn längst hatte das Satiremagazin *Titanic* die Weiterentwicklung der Neuen Frankfurter Schule vorangetrieben und war ihr offizielles Organ.

Die Elchkritik und der Nonsens

Nachdem die zeitlichen Verläufe von *Pardon* und *Titanic* dargestellt sind, kann im Weiteren das Wirken der Neuen Frankfurter Schule betrachtet werden, beginnend bei einem Zweizeiler, der sich in das Deutsche Sprachgedächtnis eingegraben hat und der als Leitspruch und Motto der Neuen Frankfurter Schule gehandelt wird:

Die schärfsten Kritiker der Elche
waren früher selber welche.

Die Urheberschaft dieses Reimes wird Vielen zugeschrieben. Robert Gernhardt, Lorient oder Heinz Erhardt werden genauso genannt wie Erich Kästner oder Kurt Tucholsky. Die richtige Antwort auf die Frage nach der Herkunft dieser Zeilen lautet jedoch: F.W. Bernstein, der die Entstehungsgeschichte dieses Reims in einem Aufsatz beschrieb¹³: Bei einer nicht mehr zu datierenden gemeinsamen Autofahrt in den 1960er Jahren fabulierten Robert Gernhardt, F.K. Waechter und F.W. Bernstein an Zweizeilern über Tiere, als F.W. Bernstein den berühmten Elchreim in das Diktaphon sprach. Robert Gernhardt zog nach mit:

Die größten Kritiker der Molche
waren früher ebensolche.

¹³ F.W. Bernstein: „Elche/selber welche“. In: *Die Neue Frankfurter Schule. 25 Jahre Scherz, Satire und Schiefere Bedeutung aus Frankfurt am Main*. Herausgegeben von W.P. Fahrenberg, Göttingen 1987, S. 12-15.

Es entstanden noch viele weitere Reime, von denen hier nur ein paar ausgewählte zitiert werden sollen:

Die dicksten Kritiker der Pferde
passen nicht mehr in die Herde.

Kritiker der Meise
bauen selber dauernd Scheiße.

Die größten Kritiker der Dings
die haben doch keine Ahnung und überhaupt!

Letztlich setzte sich der Elchreim durch und steht seitdem wie ein ehernes Emblem über der Neuen Frankfurter Schule (Abb. 1). Als Randnotiz sei vermerkt, dass der einzige Satirepreis Deutschlands, der „Göttinger Elch“ direkt auf diesen Reim Bezug nimmt.



Abb. 1 Hans Traxler fertigte die Zeichnung zum Elchreim von F.W. Bernstein. © Hans Traxler ¹⁴

¹⁴ Abb. mit freundlicher Genehmigung von Hans Traxler

Ohne die Bedeutung dieser zwei Zeilen für die Wahrnehmung der Neuen Frankfurter Schule in Abrede stellen zu wollen, soll an dieser Stelle ein anderer Aspekt zur Identifizierung der Neuen Frankfurter Schule in den Fokus gerückt werden, nämlich der des Nonsens, und zwar in der Ausprägung, wie er durch *Pardon* zur Blüte getrieben wurde.

Unter dem Label „Pro Bono – Contra Malum“ existierte von 1964 bis 1976 die „Welt im Spiegel“ als „Nonsens-Kolumne in einer Zeitung als Zeitungsparodie“¹⁵ in *Pardon*. „Welt im Spiegel“, kurz *WimS* genannt, war das Heft im Heft und sozusagen das zentrale Medium bzw. das Herzstück der *Pardon*. Verantwortet von F.W. Bernstein, Robert Gernhardt und F.K. Waechter war es randvoll gefüllt mit satirischem Nonsens, Albernheiten und Absurditäten.¹⁶ Beliebte Rubriken der *WimS* waren neben dem „Witz des Monats“, der Zeichnung „Aus dem Tierreich“ oder den skurrilen Notizen aus Redaktionssitzungen vor allem die gezeichneten Serien „Jochen“ und „Schnuffi“.

Als herausragende Leistung von *WimS* gilt die Kultivierung eines satirischen Nonsens, der vorher in dieser Art in Deutschland nicht zu finden war, denn die drei Autoren spielten mit größter Unbefangenheit mit Sprache, Bildmotiven und Inhalten. Was auf den ersten Blick womöglich nach Blödelei oder Albernheit aussah, war in Wirklichkeit eine große Befreiung, da diese Form der Komik vor allem in den 1960er Jahren einen deutlichen Bruch mit vorhandenen Mustern bedeutete. Indem sich Bernstein, Gernhardt und Waechter über alle Regeln der Konformität hinwegsetzten und ungeniert dem Nonsens freien Lauf ließen, entstanden nicht nur Klassiker der Komischen Kunst, sondern zeigte sich gleichzeitig ein für die Zeit unerhört frecher und neuer Stil. Zugleich

¹⁵ Eckhard Henscheid: *WimS wieso*. In: *Welt im Spiegel. WimS 1964-1976*. Herausgegeben von Robert Gernhardt, F.W. Bernstein, F.K. Waechter, Frankfurt/Main 1979, S. 314.

¹⁶ Diese Tradition der Nonsensbeilage wurde bei der *Titanic* weitergeführt. Die chronologisch aufeinanderfolgenden Rubriken „Ko-Li-Bri“, „Sondermann“ und „Partner *Titanic*“ variierten in der Tradition der *WimS* weiterhin verschiedenste Formen des Nonsens und brachten stets neue, eigene Stile hervor.

fungierte die *WimS* als leichter und unbeschwerter Gegenpol zu den oftmals bissigen und deftigen Satiren innerhalb von *Pardon*.

Ebenso zentral für die Rezeption der Neuen Frankfurter Schule wie *WimS* muss das Buch *Die Wahrheit über Arnold Hau* gesehen werden, welches als Nebenprodukt von *WimS* entstand und in dem sich die Kunstfigur Arnold Hau als Universalgelehrter mit Fragen zum Wesen des Menschen beschäftigt. Die *WimS*-Autoren versammelten hier Parodien und Zeichnungen, die im direkten Kontext der *WimS* zu sehen sind. Robert Gernhardt sagte dazu in einem Interview:

Interessant an ihm [dem Buch] ist, daß das Buch Dinge enthält, die wir neben oder vor *WimS* geschrieben hatten, die wir dem *WimS*-Leser aber damals noch nicht zumuten wollten.¹⁷

Diese Einschätzung der Überforderung der Leser bewahrheitete sich, denn die Erstauflage floppte, und erst mit der Neuauflage von 1974 stellte sich ein Verkaufserfolg ein. Anscheinend hatten mittlerweile immer mehr Menschen den Zugang zur Komik der Neuen Frankfurter Schule gefunden. Trotz der Anlaufschwierigkeiten gilt *Die Wahrheit über Arnold Hau* noch immer als eines der herausragenden und prägenden Werke der Neuen Frankfurter Schule.¹⁸

1975 gründeten Robert Gernhardt, Bernd Eilert, F.K. Waechter und Arend Agthe die Hau-Coop, welche das filmische Werk der Neuen Frankfurter Schule unter dem Namen Arnold Hau startete. Es entstanden die „Hau-Schau“ mit dem Schauspieler Alfred Edel als Arnold Hau sowie mehrere Kurzfilme.

Als Zwischenfazit kann festgehalten werden, dass die Kultivierung des satirischen Nonsens sowie *Die Wahrheit über Arnold Hau* zu den zentralen Triebkräften der Neuen Frankfurter Schule zählen. Da es sich dabei um zwei Produkte handelt, die aus der *WimS* heraus entstanden, könnte dies zu dem Schluss verleiten, die *WimS* als die Kernzelle der Neuen Frankfurter Schule anzuse-

¹⁷ Eckhard Henscheid: *WimS* wieso (Anm. 14), S. 319.

¹⁸ Beispielsweise bekennt Bernd Eilert, dass er, nach der Lektüre des Arnold Hau, fasziniert von der dort vorkommenden Komik, den Weg zur *Pardon*-Redaktion gesucht hat und schließlich auch dort tätig und Mitglied der Neuen Frankfurter Schule wurde.

hen. Das wäre allerdings zu kurz gegriffen, denn die Relevanz von *WimS* in der Entwicklung und der Rezeption der Neuen Frankfurter Schule ist zwar unleugbar, jedoch hat das Spektrum der Neuen Frankfurter Schule noch weit mehr zu bieten. Ein paar weitere Meilensteine seien hier vorgestellt.

Otto, Hänsel und Gretel und viel mehr

Das Phänomen Otto Waalkes kann mit *WimS* zwar nur im weitesten Sinne verknüpft werden, da die direkte Verbindung vor allem einem Anlass geschuldet ist. Als im Jahr 1973 die *WimS* den Preis des Art Directors Club für Design und Layout erhielt, reisten Robert Gernhardt, F.K.Waechter und F.W. Bernstein zur Preisverleihung. Dort war die Überraschung groß, als im Rahmenprogramm der Preisverleihung ein Norddeutscher Künstler auf der Bühne u.a. auch Texte von Robert Gernhardt (die teilweise auch in der *WimS* erschienen sind) rezitierte. Anstatt einen Streit über das Plagiat anzustreben, wurde eine weitreichende Einigung erzielt, in deren Folge Robert Gernhardt, Bernd Eilert und Peter Knorr zukünftig als Schreiber für Otto fungierten. Während diese Texte, die auch in *Pardon* erschienen, dort nur einer ausgewählten Leserschaft zugänglich waren, erlangten sie nun durch die Auftritte von Otto Waalkes ein Millionenpublikum. Das erste Otto-Buch war ein sensationeller Erfolg (10 Wochen Platz 1 auf der Spiegel Bestseller-Liste) und der erste Otto-Film (1985) war mit ca. 10 Millionen Zuschauern der erfolgreichste deutsche Film der Nachkriegsgeschichte, bis er von Bulli Herbig's *Schuh des Manitou* abgelöst wurde. Otto Waalkes tritt auch heute noch in ausverkauften Häusern auf und mittlerweile sind bereits neun Kinofilme entstanden. Vom Ursprungs-Trio ist allerdings nur noch Bernd Eilert übrig geblieben.¹⁹

Dieses Ursprungs-Trio mit den Mitgliedern Robert Gernhardt, Bernd Eilert und Peter Knorr firmierte auch unter dem Namen GEK-Gruppe und stieß neben der Arbeit für Otto Waalkes unter der Federführung von Peter Knorr die Tore zur Rundfunksatire für die Neue Frankfurter Schule auf. Die Radio-Formate *Dr. Seltsams Sonntagssortiment*, *Hörrohr klar zum Gefecht* und die

¹⁹ Oliver Maria Schmitt: *Die schärfsten Kritiker* (Anm. 1), S. 218-219.

zweistündige Radioshow *Südpolmädel* wurden vom HR gesendet. Ebenso strahlte das Hessische Fernsehen die TV-Serie *Dr. Muffels Telebrause* und den Film *Der Forellenhof – Ein neuer Film zu alten Bildern* aus, für den Szenen der Forellenhof-Serie neu zusammengeschnitten und unverschämt neu vertont wurden.

Ein weiteres wichtiges ‚Nebenprodukt‘ der Neuen Frankfurter Schule, ist in einer singulären Autorschaft entstanden. 1963 legte Hans Traxler das Buch *Die Wahrheit über Hänsel und Gretel* vor, in dem er den Märchen-Archäologen Georg Osegg erfand, welcher bei einer wissenschaftlichen Grabung im Spessart die Überreste des Lebkuchenhauses gefunden habe, in dem Hänsel und Gretel die Hexe in den Ofen gestoßen haben sollen.



Abb. 5 An dieser Stelle (weiße Linie) stand das sog. Vaterhaus von Hänsel und Gretel. Es ist erst 1954 abgerissen worden, als die Autobahn Frankfurt-Würzburg gebaut wurde.

Abb. 2 Dieses Foto zeigt Hans Traxler, alias Georg Osegg, am „Fundort“ (weiße Linien) des sog. Vaterhauses von Hänsel und Gretel direkt an der Autobahn Frankfurt-Würzburg.
© Hans Traxler²⁰

²⁰ Abb. aus: Hans Traxler: *Die Wahrheit über Hänsel und Gretel*. Frankfurt/Main 1978 (mit freundlicher Genehmigung des Verlags Zweitausend-eins).

[illegible]

Im Klappentext des Buches wird explizit darauf hingewiesen, dass es sich um eine Wissenschaftsparodie handelt und in einer Vielzahl begeisterter Rezensionen wird dieser Jux bejubelt. Jedoch wird die Parodie nicht von Allen als solche erkannt. Hunderte von Hobbyarchäologen machen seit 1963 den Spessart unsicher und graben auf den Spuren von Georg Osegg, eine Schulklasse aus Dänemark reiste an, märchenverliebte Japaner wurden suchend im Spessart gesichtet und ein ebenso, aufgrund des Buches, in den Spessart gereistes Ehepaar forderte gar von Traxler die Erstattung der Fahrtkosten zurück, nachdem sie vom Fremdenverkehrsamt vor Ort erfahren hatten, dass es sich bei der Geschichte um einen Fake handelt. Noch heute, über 50 Jahre nach Erscheinen des Buches, erhält Hans Traxler Anrufe von erbosten und enttäuschten Lesern, die sich veräppelt fühlen.²² An dieser Stelle sei an das Poth'sche Zitat mit der Wasserpistole erinnert.

²² Oliver Maria Schmitt: *Die schärfsten Kritiker* (Anm. 1), S. 69-70.

Als weitere singuläre Produktion ist die *Trilogie des laufenden Schwachsinn*s von Eckhard Henscheid zu nennen, welche aus den Einzelbänden *Die Vollidioten*, *Geht in Ordnung - sowieso -- genau ---* und *Die Mätresse des Bischofs* besteht. Gleich mit dem ersten Band dieser Trilogie, *Die Vollidioten*, hat er eine wirksame Innenansicht der Neuen Frankfurter Schule geschaffen. Denn die, wenn auch überzogenen, Schilderungen der internen und intimen Vorgänge im Frankfurter Tag- und Nachtleben um die Gruppe der *Pardon*-Redaktion erzeugten ein sehr lebendiges und anregendes Bild von der Neuen Frankfurter Schule. Die hohen Verkaufszahlen dieses Buches sprechen einerseits für die schriftstellerische Qualität von Eckhard Henscheid und andererseits für das Interesse an vermeintlichen Hintergrundinformationen zu den Machern von *Pardon*.

Anhand dieser Aufzählung wird deutlich, dass sich das Wirken der Neuen Frankfurter Schule nicht nur auf die Tätigkeit der acht Künstler für die Magazine *Pardon* und *Titanic* beschränkt und im Rückschluss, dass die Neue Frankfurter Schule nicht nur über die Magazine *Pardon* und *Titanic* definiert werden kann, obwohl beide eine zentrale Rolle im Wirken der Neuen Frankfurter Schule spielen.

Die Aufzählung weiterer bekannter Aktionen, Rubriken und Serien aus den Satiremagazinen *Pardon* und *Titanic* sollen nun das Bild zum Verständnis des Humorkosmos der Neuen Frankfurter Schule vervollständigen, denn die Strahlkraft der Neuen Frankfurter Schule ist auch in ihrer Vielseitigkeit begründet.

In „Literatur-Kompress“ und „Roman-Kompress“ parodierte Chlodwig Poth in *Pardon* berühmte Werke der Weltliteratur als Comic, und in der Serie „Mein progressiver Alltag“ aus den 1970er Jahren beschrieb er in Bildgeschichten das Lebensgefühl und die Probleme einer Generation, die in ihrer gesellschaftlichen Emanzipation oftmals dialektisch scheitert. In der *Titanic*-Rubrik „Die 7 peinlichsten Persönlichkeiten“ wurden monatlich Prominente und Politiker vorgeführt, denen ein Fehlverhalten nachzuweisen war, ebenso wie Eckhard Henscheid in seiner Serie „Erledigte Fälle“ im groß angelegten Stil mit unliebsamen Zeitgenossen, vor allem aus dem linken Spektrum, abrechnete. Hans Traxler und Peter Knorr machten den Bundeskanzler Helmut

Kohl zur Birne und eine Schallplatte der *Pardon*-Redaktion vereinte die schönsten Versprecher des damaligen Bundespräsidenten Hermann Lübke.

Diese Liste ließe sich noch erweitern, jedoch schon jetzt wird deutlich, welchen Facettenreichtum das Werk der Neuen Frankfurter Schule aufweist. Denn auch die ‚Schüler‘ der Neuen Frankfurter Schule, also die zweite und dritte Generation von *Titanic*-Redakteuren führt im Sinne und in der Haltung der Gründungsväter deren Treiben fort. Als Beispiele seien hier nur kurz genannt die Serie „Genschman“, in der das Zeichnerduo Greser & Lenz im Jahr 1990 in einem Comic den damaligen Außenminister Hans-Dietrich Genscher zum Superhelden stilisierte, die Buntstiftlutscher-Affäre von 1986, in welcher der damalige Chefredakteur Bernd Fritz einen spektakulären Wettbetrug bei Thomas Gottschalks „Wetten dass...?“ live begeht, die Bestechungsfaxe an die Mitglieder des FIFA-Komitees aus dem Jahr 2000, mit denen der damalige Chefredakteur Martin Sonneborn die Fußball-WM 2006 nach Deutschland holte, oder die von Martin Sonneborn gegründete Partei DIE PARTEI, die als „politischer Arm“ der *Titanic* 2005 zur Bundestagswahl antrat. Seit der Europawahl 2014 sitzt Martin Sonneborn als ordentlich gewählter Abgeordneter der PARTEI sogar im Europaparlament und macht durch spektakuläre satirisch-politische Forderungen und Aktionen auf sich aufmerksam.

Die Satire ist auch nicht mehr das, was sie mal war

Ein wichtiger Aspekt soll zum Abschluss noch kurz beleuchtet werden. Immer öfter hört man die Meinung, dass das, was die *Titanic* heute mache, längst nicht so gut sei, wie die Sachen aus der guten, alten *Pardon*-Zeit, dass die *Titanic* immer schlechter werde. Oliver Maria Schmitt zeigt anhand eines Textes von Robert Gernhardt auf, dass diese Meinung eine grundsätzliche und allseits präsente zum Thema Satire ist.

Schon vor über zwanzig Jahren wies Robert Gernhardt in seiner Eigenschaft als Humorkritiker auf diese so unbewiesene wie unüberprüfbare Binsenweisheit hin. Mit einer schönen Phalanx historischer Belege führte er die Unsterblichkeit vom Mythos des Satireverfalls vor: Bereits 1980 stellt ein Kritiker in der Zeit fest, daß das eben ge-

gründete Satiremagazin *Titanic* seine Bezeichnung nicht verdiene „Deutsche Satire – ein einziger Witz“), während es doch früher zu Zeiten „der fast schon legendären Hannelore Kaub“ ganz anders ausgesehen habe; eine 1966 im Rheinischen Merkur erschienene Kritik indes behauptet: „Wer die Satiren des großen Karl Kraus liest, wendet sich mit Schauern ab von all jenen Produkten, die heute in Deutschland als Satiren verkauft werden“ – zu denen auch die Auftritte des Kabarets „Das Bügelbrett“ zählen, in dem neben Peter Knorr unter anderem Hannelore Kaub mitwirkte; der große Karl Kraus hinwiederum zitiert 1921, als neben ihm, Kraus, beileibe nicht nur Kurt Tucholsky und Alfred Polgar fleißig publizierten, eine Kritik aus der Frankfurter Zeitung: „Die sehr heftig bewegliche Zeitlichkeit hat keinen eigentlichen satirischen Stil. Sie hat auch keine satirischen Schriftsteller.“ Usw. usf.

Gernhardts geflissentlich überhörte und überlesene Folgerung: „Offensichtlich gibt es überhaupt keine deutsche Satire, es hat sie immer nur gegeben.“²³

Trotz der Kritik hat auch die heutige *Titanic* mit einer Auflage von 100.000 Exemplaren eine nicht unerhebliche Anzahl regelmäßiger Leser und Abonnenten, die vornehmlich im studentischen und intellektuellen Umfeld zu finden sind. Während diese Generation sich genüsslich durch die Satiren der *Titanic* belustigen lässt, sind die Gründungsväter bereits im Museum angekommen, und dies ist im äußerst positiven Sinne und nicht in der Metapher einer verstaubten Kunst zu verstehen. Seit 2008 verwahrt das *caricatura museum frankfurt* die zeichnerischen Nachlässe von Robert Gernhardt und Chlodwig Poth sowie die Vorlässe von F.W. Bernstein und Hans Traxler. Neben einer alternierenden Präsentation dieser Arbeiten in einer Dauerausstellung, in der auch die Zeichnungen von F.K. Waechter präsentiert werden, dessen Nachlass im *Wilhelm Busch. Deutsches Museum für Karikatur und Zeichenkunst* in Hannover liegt, zeigt das *caricatura museum frankfurt* auch regelmäßige Sonderschauen aktueller Künstler der Komik und kümmert sich um die Forschung und die Belange der Neuen Frankfurter Schule und kann somit als das offizielle Museum der Neuen Frankfurter Schule bezeichnet werden. Die *Caricatura – Galerie für Komische Kunst* in Kassel präsentiert in regelmäßigen Ausstellungen die zeitgenössischen Ak-

²³ Oliver Maria Schmitt: *Die schärfsten Kritiker* (Anm. 1), S. 11.

teure der Komischen Kunst und die ‚Schüler‘ der Neuen Frankfurter Schule. Die gute Besucherfrequenz an allen drei Orten zeigt, dass die Komische Kunst über eine rege und positive Rezeption verfügt.

Fazit

Die beschriebenen Vorgänge führen direkt zu der Erkenntnis, dass die Neue Frankfurter Schule nichts Unbedeutenderes als eine Komikrevolution in Deutschland ausgelöst hat. All die neuen Formen, die Frechheiten, das Ausloten der Grenzen und die Chuzpe, mit der vorgegangen wurde, waren etwas, dass es in Deutschland in dieser Form so noch nicht gegeben hatte. Entstanden in einer Zeit, in der sich Deutschland, wie ganz Europa, auf einen Umbruch vorbereitete und ihn in den Jahren der Studentenunruhen dann auch erlebte, war *Pardon* das Medium, dass diese Revolte begleitete und untermauerte. Festhalten kann man, dass die Arbeiten der „Satireakademie“ der Neuen Frankfurter Schule vor allem die jungen, jung gebliebenen und offenen Geister erreichte und erreicht, angefangen 1962 mit der Gründung von *Pardon* bis heute mit der monatlich erscheinenden *Titanic*, zuzüglich sämtlicher Nebenproduktionen und Kooperativen. Dass sich eine Vielzahl heutiger Humorfacharbeiter, wie beispielsweise Harald Schmidt, Dietmar Wischmeyer oder Ingolf Lück auf die Neue Frankfurter Schule berufen, kommt deswegen auch nicht von ungefähr.

Um mit einem pathetischen Schlusswort zu enden: Das Vorbild, das die Neue Frankfurter Schule gegeben hat, wirkt bis heute, und die Fackel, die durch die Komikrevolution der Neuen Frankfurter Schule entfacht wurde, brennt immer noch lichterloh.

Autorinnen und Autoren

von Bernstorff, Wiebke – Dr. phil. – Universität Hildesheim, Institut für deutsche Sprache und Literatur

Brusberg-Kiermeier, Stefani – Prof. Dr. phil. – Universität Hildesheim, Institut für englische Sprache und Literatur

Moennighoff, Burkhard – apl. Prof. Dr. phil. – Universität Hildesheim, Institut für deutsche Sprache und Literatur

Ortheil, Hanns-Josef – Prof. Dr. phil. – Universität Hildesheim, Institut für Literarisches Schreiben und Literaturwissenschaft

Pieper, Irene – Prof. Dr. phil. – Universität Hildesheim, Institut für deutsche Sprache und Literatur

Pietsch, Volker – wissenschaftlicher Mitarbeiter – Universität Hildesheim, Institut für deutsche Sprache und Literatur

Schärf, Christian – apl. Prof. Dr. phil. – Universität Hildesheim, Institut für Literarisches Schreiben und Literaturwissenschaft

Sonntag, Martin – Leiter und Geschäftsführer *Caricatura* Kassel: Galerie für Komische Kunst

Tholen, Toni – Prof. Dr. phil. – Universität Hildesheim, Institut für deutsche Sprache und Literatur

Weiershausen, Romana – Prof. Dr. phil. – Universität des Saarlandes, Frankophone Germanistik

Ziethen, Rahel – Dr. phil. – Universität Hildesheim, Institut für deutsche Sprache und Literatur

Hildesheimer Universitätsschriften

Herausgegeben von der Universitätsbibliothek Hildesheim

Band 1

Das Dritte Reich im Gespräch: Zeitzeugen berichten, Studierende fragen. - Philipp Heine, Stefan Oyen, Manfred Overesch, Marcus Thom (Hrsg.)

Hildesheim: Universitätsbibliothek, 1997. - 108 S.

ISBN 3-9805754-0-3

Preis: €7

Band 2

Begriff und Wirklichkeit der kleinen Universität: Positionen und Reflexionen; ein Kolloquium des Instituts für Philosophie der Universität Hildesheim. - Tilman Borsche, Christian Strub, Hans-Friedrich Bartig, Johannes Köhler (Hrsg.)

Hildesheim: Universitätsbibliothek, 1998. - 194 S.

ISBN 3-9805754-3-8

Preis: €12

Band 3

Zeitenumbruch in Ostafrika: Sansibar, Kenia und Uganda (1894 - 1913); Erinnerungen des Kaufmanns R. F. Paul Huebner. - Herward Sieberg (Hrsg.)

Hildesheim: Universitätsbibliothek, 1998. - 315 S.

ISBN 3-9805754-1-1

Preis: €15

Band 4

Arntz, Reiner: Das vielsprachige Europa: eine Herausforderung für Sprachpolitik und Sprachplanung

Hildesheim: Universitätsbibliothek, 1998. - 188 S.

ISBN 3-9805754-4-6

Preis: €12

Band 5

Jarman, Francis: The perception of Asia: Japan and the West

Hildesheim: Universitätsbibliothek, 1998. - 240 S.

ISBN 3-9805754-5-4

Preis: €13

Band 6

Eberwein, Anke: Konzertpädagogik: Konzeptionen von Konzerten für Kinder und Jugendliche

Hildesheim: Universitätsbibliothek, 1998. - 148 S.

ISBN 3-9805754-6-2

Preis: €10

Band 7

"Ich bin völlig Africaner und hier wie zu Hause ...":

F. K. Hornemann (1772 - 1801); Begegnungen mit West- und Zentralafrika im Wandel der Zeit; Hildesheimer Symposium, 25. - 26.9.1998. - Herward Sieberg, Jos Schnurer (Hrsg.)

Hildesheim: Universitätsbibliothek, 1999. - 204 S.

ISBN 3-9805754-7-0

Preis: €14

Band 8

Raabe, Mechthild: Hans Egon Holthusen:

Bibliographie 1931 - 1997

Hildesheim: Universitätsbibliothek, 2000. - 225 S.

(Veröffentlichungen aus dem Nachlass Holthusen; 1)

ISBN 3-9805754-8-9

Preis: €15

Band 9

Bildung als engagierte Aufklärung: Ernst Cloer zum 60.

Geburtstag. - Dorle Klika, Hubertus Kunert, Volker Schubert (Hrsg.)

Hildesheim: Universitätsbibliothek, 2000. - 227 S.

ISBN 3-9805754-9-7

Preis: €15

Band 10

Arntz, Reiner / Wilmots, Jos: Kontrastsprache Niederländisch – ein neuer Weg zum Leseverstehen

Hildesheim: Universitätsbibliothek, 2002. - 171 S.

ISBN 3-934105-01-7

Preis: €15

Band 11

Friedrich Konrad Hornemann in Siwa: 200 Jahre
Afrikaforschung. - Gerhard Meier-Hilbert, Jos Schnurer (Hrsg.)
Hildesheim: Universitätsbibliothek, 2002. - 212 S.
ISBN 3-934105-02-5
Preis: €13

Band 12

Schulen im Hildesheimer Land – ein historisches Portrait zur
Eröffnung des Schulmuseums an der Universität Hildesheim. -
Rudolf W. Keck, Hartmut Schröder (Hrsg.)
Hildesheim: Universitätsbibliothek, 2003. - 102 S.
ISBN 3-934105-03-3
Preis: €8

Band 13

Begegnungen im Tschad – Gestern und Heute: Drittes
Hildesheimer Hornemann-Symposium. - Gerhard Meier-Hilbert,
Jos Schnurer (Hrsg.)
Hildesheim: Universitätsbibliothek, 2003. - 182 S.
ISBN 3-934105-04-1
Preis: €13

Band 14

Schul- und Hochschulmanagement: 100 aktuelle Begriffe; ein
vergleichendes Wörterbuch in deutscher und russischer Sprache. -
Olga Graumann, Rudolf W. Keck, Michail Pewner, Anatoli Rakhkochkine,
Alexander Schirin (Hrsg.)
Hildesheim: Universitätsverlag, 2004. - 246 S.
ISBN 3-934105-07-6
Preis: €14

Band 15

Interkulturalität in Wissenschaft und Praxis. - Jürgen Beneke,
Francis Jarman (Hrsg.)
Hildesheim: Universitätsbibliothek, 2005. - 273 S.
ISBN 3-934105-08-4
Preis: €14

Band 16

Literarische Orte - Orte der Literatur. - Hans Herbert Wintgens, Gerard Oppermann (Hrsg.)

Hildesheim: Universitätsbibliothek, 2005. - 270 S.

ISBN 3-934105-09-2

Preis: €15

Band 17

1933: Verbrannte Bücher - Verbannte Autoren. - Hans Herbert Wintgens, Gerard Oppermann (Hrsg.)

Hildesheim: Universitätsbibliothek, 2006 - 274 S.

ISBN-10 3-934105-12-2

ISBN-13 978-934105-12-6

Preis: €15

Band 18

In der Werkstatt der Lektoren: 10 Gespräche. - Martin Bruch, Johannes Schneider (Hrsg.):

Mit einem Nachwort von Hanns-Josef Ortheil

Hildesheim: Universitätsverlag, 2007. - 203 S.

ISBN-10 3-934105-15-7

ISBN-13 978-934105-15-7

Preis: €11

Band 19

Literarische Figuren: Spiegelungen des Lebens. - Hans-Herbert Wintgens, Gerard Oppermann (Hrsg.)

Mit einem Nachwort von Hanns-Josef Ortheil

Hildesheim: Universitätsverlag, 2007. - 291 S.

ISBN-10 3-934105-16-5

ISBN-13 978-934105-16-4

Preis: €15

Band 20

Weltliteratur I: Von Homer bis Dante. - Hanns-Josef Ortheil, Paul Brodowsky, Thomas Klupp (Hrsg.)

Hildesheim: Universitätsverlag, 2008. - 279 S.

ISBN-10 3-934105-27-0

ISBN-13 978-3-934105-27-0

Preis: €15

Band 21

Weltliteratur II: Vom Mittelalter zur Aufklärung. - Hanns-Josef Ortheil, Paul Brodowsky, Thomas Klupp (Hrsg.)

Hildesheim: Universitätsverlag, 2009. - 293 S.

ISBN-10 3-934105-51-3

ISBN-13 978-3-934105-51-5

Preis: €15

Band 22

Weltliteratur III: Von Goethe bis Fontane. - Hanns-Josef Ortheil, Thomas Klupp, Alina Herbing (Hrsg.)

Hildesheim: Universitätsverlag, 2010. - 309 S.

ISBN-10 3-934105-34-3

ISBN-13 978-3-934105-34-8

Preis: €15,00

Band 23

Kulturelle Bildung braucht Kulturpolitik – Hilmar Hoffmanns

"Kultur für alle" reloaded. - Wolfgang Schneider (Hrsg.)

Hildesheim: Universitätsverlag, 2010. - 282 S.

ISBN-10 3-934105-35-1

ISBN-13 978-3-934105-35-5

Preis: €15,00

Band 24

Weltliteratur IV: Das zwanzigste Jahrhundert. - Hanns-Josef Ortheil, Thomas Klupp, Alina Herbing (Hrsg.)

Hildesheim: Universitätsverlag, 2011. - 304 S.

ISBN-10 3-934105-37-8

ISBN-13 978-3-934105-37-9

Preis: €15,00

Band 25

Literatur und Religion. - Toni Tholen, Burkhard Moennighoff, Wiebke von Bernstorff (Hrsg.)

Hildesheim: Universitätsverlag, 2012. - 293 S.

ISBN-10 3-934105-39-4

ISBN-13 978-3-934105-39-3

Preis: €15,00

Band 26

Gender- und Diversity-Kompetenzen in Hochschullehre und Beratung:
Institutionelle, konzeptionelle und praktische Perspektiven. - Corinna
Tomberger (Hrsg.)

Hildesheim: Universitätsbibliothek, 2013.

ISBN-10 3-934105-40-8

ISBN-13 978-3-934105-40-9

Preis: €10,00

Band 27

Aspekte von Bildung aus osteuropäischer Sicht : Beiträge von
Nachwuchswissenschaftlern und Absolventen osteuropäischer
Universitäten verfasst im Rahmen des EU Projektes Tempus IV. -
Olga Graumann, Irena Diel, Ecaterina Barancic (Hrsg.)

Hildesheim: Universitätsverlag, 2013. - 197 S.

(Hildesheimer Universitätsschriften ; 27)

ISBN-10 3-934105-41-6

ISBN-13 978-3-934105-41-6

Preis: : €12,00

Band 28

Literatur und Reise. - Burkhard Moennighoff, Wiebke von Bernstorff, Toni
Tholen (Hrsg.)

Hildesheim: Universitätsverlag, 2013. - 267 S.

(Hildesheimer Universitätsschriften ; 28)

ISBN-10 3-934105-42-4

ISBN-13 978-3-934105-42-3

Preis: : €15,00

Band 29

Weißbuch Breitenkultur - Kulturpolitische Kartografie
eines gesellschaftlichen Phänomens am Beispiel des Landes
Niedersachsen. - Wolfgang Schneider (Hrsg.)

Hildesheim: Universitätsverlag, 2014. - 213 S.

(Hildesheimer Universitätsschriften ; 29)

ISBN-10 3-934105-43-2

ISBN-13 978-3-934105-43-0

Preis: : €13,00

<http://www.uni-hildesheim.de/bibliothek/universitaetsverlag/>